

NESTROYS DRAMATISCHE TECHNIK

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie
der Philosophischen Fakultät der Freien Universität Berlin

vorgelegt von

Klaus Roth

aus Berlin

1960

NESTROYS DRAMATISCHE TECHNIK

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie
der Philosophischen Fakultät der Freien Universität Berlin

vorgelegt von

Klaus Roth

aus Berlin

Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät
der Freien Universität Berlin

Dekan: Prof. Dr. Erich Loos
Referent: Prof. Dr. Wilhelm Emrich
Korreferent: Prof. Dr. Ekkehart Catholy

Tag der mündlichen Prüfung: 18.7.1968



INHALTSVERZEICHNIS

Seite

Vorwort	5
Überblick über die Geschichte der Beurteilung Nestroys.	8

ERSTER TEIL

STOFF. PERSONEN, ORT UND ZEIT.

Erster Abschnitt: Der Stoff und die Personen.	13
a) Familie	16
b) Geschäft	16
c) Konflikt	16
aa) Liebe	16
bb) Geld	20
cc) Verbrechen (Das Unerlaubte)	21
d) Verwicklung der drei Hauptkonflikte	23
e) Die Aufteilung der Personen	25
f) Die Verwicklungen der Personen	31
Zweiter Abschnitt: Ort und Zeit.	34
1) Der Ort	34
2) Die Zeit	39
Zusammenfassung und Überleitung	40

ZWEITER TEIL

DER AUFTRITT

Erster Abschnitt: Nestroys Sprache	41
------------------------------------	----

	<u>Seite</u>
Zweiter Abschnitt: Die äußere Form des Dialogs	61
1) Die Personenanzahl und Länge des Auftritts. Der Handlungswechsel von Auftritt zu Auftritt.	61
2) Fülle und Enge auf der Szene.	64
a) Drittwirkung	65
b) Beiseitereden	65
c) Gruppenaufteilung	66
3) Das Schema der Auftritte	67
a) Die öffentlichen Auftritte	68
b) Die vertraulichen Auftritte	69
Dritter Abschnitt: Der Dialog.	70
Vierter Abschnitt: Die Demonstrationsszene.	95

DRITTER THEIL

AUFBAU UND FUNKTION DER HANDLUNG.

1) Der Grundeinfall	107
2) Erweiterungen der Handlung (Vergleich zur Vorlage)	108
3) Verknüpfung der verschiedenen Handlungen	112
4) Die Szenenführung (Die Schachtelung der verschiedenen Handlungen)	117
5) Die beiden Haupttendenzen in Nestroys dramatischer Technik.	122
6) Die Demonstrationshandlung	126

	<u>Seite</u>
7) Die innere Verbindung der Personen.	136
8) Die Einheit der Stücke.	146
ZUSAMMENFASSUNG	156
ANMERKUNGEN	159
LITERATURVERZEICHNIS	168



Digitized by the Internet Archive
in 2026

Was helfen aber alle Künste des Talents, wenn aus einem Theaterstücke uns nicht eine liebenswürdige oder große Persönlichkeit des Autors entgegenkommt, dieses Einzige, was in die Kultur des Volkes übergeht.

Goethe zu Eckermann
am 28. März 1827.

Vorwort

Mit Rücksicht auf das umfassende Thema unterliegt diese Arbeit einer Reihe von Beschränkungen, so daß es nötig ist, vorweg zu erklären, was in ihr nicht behandelt wird. Die Arbeit stellt keinen Versuch dar, die Gattung der Posse, auch nicht der Lokalposse zu bestimmen. Es geht nicht um Nestroys geschichtliche Stellung innerhalb des Wiener Volkstheaters. Es würde sich hierbei um die sehr schwierige Frage handeln müssen, inwieweit Nestroy an die Tradition des Alt-Wiener Volkstheaters gebunden ist und inwieweit er vom französischen Vaudeville beeinflusst wurde, eine Frage, die eine eigene Arbeit erforderlich macht.

Es wird nicht Nestroys Abhängigkeit vom Zustand der Wiener Gesellschaft im Vormärz untersucht, auch nicht sein Verhältnis zum Publikum und zu den Theaterpraktiken seines Direktors Karl Bernbrunn, eines berüchtigten Geschäftemachers. Diese soziologischen Fragen sind höchst wichtig, und vielleicht wichtiger als die Frage, die hier untersucht wird, aber sie nebenher zu erledigen, wäre unmöglich, und ausführlich behandelt, sprengen sie die Arbeit. Bewußt sind die weltanschaulichen, ideologie- und gesellschaftskritischen Fragen vermieden worden, die vor allem dann sehr nahe liegen, wenn man in Nestroys Stücken die Satire und ihre kritischen Intentionen untersucht. Es geht in dieser Arbeit um die dramatische Technik Nestroys, um den Nachweis der untrennbaren Einheit von technischer Souveränität und poetischer Qualität eines Kunstwerks.

Dem Theater Nestroys hat eine lange Tradition vorgearbeitet. Es ist dem zeitgenössischen Theater verpflichtet, sowohl der Wiener Lokalposse als auch dem Vaudeville. Statt nun aber die einzelnen Motive der Handlung, die einzelnen Mittel des technischen Handwerks in der Geschichte zu verfolgen und ihrer Herkunft nach als Eigentum anderer zu erweisen, wollen wir ihre besondere Wirkung und ihre funktionale Abhängigkeit voneinander in Nestroys Stücken betrachten, Nestroys Stücke als eine strukturelle Einheit zu erkennen versuchen. Wir verlieren dabei leider die geschichtliche Entwicklung aus den Augen, aber wir hoffen, daß das Phänomen von Nestroys Technik um so klarer wird. Vielleicht gelingt es, über Nestroy hinaus zu einigen grundsätzlichen Ergebnissen über das Wesen der dramatischen Technik zu gelangen und einen Beitrag zur Typologie des Dramatischen zu leisten.

Auerbach spricht in seinem Buch "Mimesis" von "dramatischer Spannung" ¹⁾. Staiger sieht in den "Grundbegriffen der Poetik" Spannung überhaupt als das Wesen des Dramatischen an. Wir wollen darum in dieser Arbeit die Spannung in Nestroys Stücken untersuchen, wie sie entsteht,

wovon sie abhängt, wie sie sich auswirkt. Auerbach sieht die Ursache für die Spannung in dem "gespannten Streben nach einem Ziel" ²⁾. Zwar können eine Abweichung, ein Einschub, eine Verzögerung die Spannung erhöhen, aber nur wenn das Ziel, die "Krise", der "spannende Vorfall" im "Hintergrunde bewußt bleiben" ³⁾. Die lückenlose Ausformung der Teile, die zur Erreichung des Ziels nicht unmittelbar nötig sind, wird unterlassen. Emil Staiger betont dieses Moment besonders: "Spannung wird von der Unselbständigkeit der Teile ausgelöst" ⁴⁾, durch Lücken, Sprünge, Brüche, die bei der Verknüpfung der Teile entstehen. Wir werden die Unselbständigkeit, das heißt die gegenseitige Abhängigkeit und die Art der Verknüpfung der Teile untersuchen, wenn wir nacheinander den Stoff, die Personen, den Ort, die Zeit, die Sprache, den Dialog und den Handlungsablauf betrachten.

Mit den Bestimmungen Auerbachs und Staigers ist der Ausgangspunkt für unsere Untersuchung der Spannung gegeben. Besonders ausführlich wollen wir die Spannung zwischen Gestalt und Wort untersuchen, den Prozeß zwischen beiden. Nach einem Wort K. Hamburgers ist das Drama die Gattung, in der "das Wort Gestalt und die Gestalt Wort" ⁵⁾ wird. Wir betrachten das Verhältnis von Sprache und Stoff, die Spannung zwischen dem, was von der Handlung her zur Sprache kommen mußte, und dem, was außerhalb der Handlung zur Sprache kommt. Als Nestoy Possen zu schreiben begann, mußte er die praktische Frage lösen, auf welche Weise er das Publikum fesseln konnte angesichts der altbekannten Stoffe, die seit Jahrzehnten im Wiener Volkstheater durchgespielt worden waren. Wie sollte er Spannung hervorrufen? Nestroys Problem bestand darin, die Klischees, die ihm die Tradition an die Hand gab, wieder zu neuen ursprünglichen Situationen umzuschaffen, sie als Klischees aufzuheben. Bei der Formung des Stoffes, bei der Zusammenstellung der Personen, bei der Behandlung des Ortes und der Zeit, bei der Gestaltung der Sprache und der Dialoge beobachteten wir die Auseinandersetzung Nestroys mit dem Klischee. Es entwickelt sich die Spannung zwischen dem Klischee und der Kritik am Klischee.

ÜBERBLICK ÜBER DIE GESCHICHTE DER BEURTEILUNG NESTROYS

Nestroy war zwar der Nachfolger Raimunds in der Gunst des Publikums, er war neben Wenzel Scholz, seinem Partner, der berühmteste Schauspieler des Volkstheaters, und er galt auf dem Höhepunkt seiner Laufbahn als der "witzigste, scharfsinnigste und gewandteste Dichter Wiens" ¹⁾. An seinen Possen wurde immer, auch wenn sie durchfielen, der Witz des Dialogs gerühmt. Man war gewohnt, daß er fast jeden Auftritt mit komischen Einfällen vollstopfte; aber die Theaterkritiker seiner Zeit fanden viel an ihm auszusetzen. Sie klagten darüber, daß er nach ausländischen Vorlagen arbeitete, sie hielten ihm vor, daß er eine Vorliebe für Zweideutigkeiten, für das Gemeine und Niedrige habe. Ihm fehle die Gemütlichkeit seiner Vorgänger; er wurzele nicht in vaterländischem Boden, er fühle keine Ehrfurcht vor Zucht und Sitte, er hege eine Vorliebe für Trottel und Narren ²⁾. Die Vorwürfe sind zu Nestroys Lebzeiten nie verstummt.

50 Jahre nach Nestroys Tod hat Karl Kraus in seinem berühmten Aufsatz "Nestroy und die Nachwelt" die Vorwürfe gegen die, die sie erhoben, gewandt. Kraus war überzeugt, daß die sogenannte reine Gesinnung und die Ehrfurcht vor Zucht und Sitte Lüge seien, daß Nestroy der Lüge entgangen sei und, weil er von beidem frei war, die Wahrheit getroffen habe.

Durch seinen Aufsatz wurde Nestroy, der fast vergessen war, wieder bekannt, Kraus hatte unbestreitbar einen Blick für Nestroys einzigartige Erscheinung. Er schrieb: "Wenn Kunst ... die Wegweite ist zwischen einem Geschauten und einem Gedachten, von einem Rinnsal zur Milchstraße die kürzeste Verbindung, so hat es nie unter deutschem Himmel einen Läufer gegeben wie Nestroy" ³⁾. Er zeigte, wie blitzhaft Nestroy eine "seelische Landschaft" erhellen konnte ⁴⁾. Als erster und am eindringlichsten von allen, die bisher über Nestroy geschrieben haben, hat er darauf hingewiesen,

daß Nestroys Witz es nicht auf edle Regungen sondern auf Phrasen abgesehen habe ⁵⁾. Kraus erkannte, fast möchte man sagen als einziger, Nestroys Kunst, mit den wenigsten Worten das Nötige zu sagen ⁶⁾. Aber der Aufsatz enthält zwei Hauptgedanken, die Nestroys Einschätzungen bis heute einengen, erstens, daß er ein Monologist gewesen sei, und zweitens, daß er keine Gesinnung gehabt habe. Das erste soll in dieser Arbeit widerlegt werden. Das Zweite gehört in das Gebiet ideologie- und gesellschaftskritischer Betrachtung, die außerhalb des Rahmens dieser Arbeit liegt.

Der Gedanke, daß Nestroy ein Monologist gewesen sei, kehrt bei Kraus immer wieder: "Sein Eigentlichstes war der Witz, der der Bühnenwirkung widerstrebt, dieser planen Einmaligkeit, der es genügen muß, das stoffliche des Witzes an den Mann zu bringen, und die im rythmischen Wurf das Ziel vor dem Gedanken trifft." ⁷⁾ "In wedekind stellt sich - wenn ich von einem mir näher liegenden Beispiel sprachsatirischer Nachkommenschaft absehe (Kraus meint sich selbst) - ein Monologist vor uns, dem gleichfalls eine scheinbare Herkömmlichkeit und Beiläufigkeit der szenischen Form genügt, um das wahrhaft Neue und wesentliche an ihr vorbeizusprechen und vorbeizusingen." ⁸⁾ Kraus war der Meinung, daß es einen höheren und einen niederen Nestroy gab. Der höhere, "der nur Kopf hat und nicht Gestalt, dem die Rolle nur Ausrede ist, um sich auszureden" ⁹⁾, verachtete die Wünsche des Publikums, der niedere dagegen befriedigte sie, damit der höhere "ungehindert empordenken" konnte ¹⁰⁾. Diese Meinung hat bis heute verhindert, daß die Stücke Nestroys als Kunstwerke betrachtet wurden. Man hat den wahren Nestroy aus den Verstrickungen, immanenten Verflechtungen der Posse herausgelöst und ihn zum Verfechter einer bestimmten Einsicht gemacht. Nestroy hat aber nun einmal Possen geschrieben, und alles, was er sagt, ist darin aufgehoben, darin begrenzt und zugleich unendlich.

Kraus räumt zwar ein, "daß der in die Dialoge getragene Sprach- und Sprechwitz Nestroys die Gestaltungskraft nicht hemmt, von der genug übrig ist, um ein ganzes Personenverzeichnis auszustatten und neben der Wendung ins Geistige

den Schauplatz mit gegenständlicher Laune, Plastik, Spannung und Bewegung zu füllen" ¹¹⁾, aber auch hier trennt er das Geistige von der gegenständlichen Laune des Schauplatzes, den Sprach- und Sprechwitz von der Gestaltungskraft. Die vorliegende Arbeit soll den Nachweis führen, daß der Witz und die Gestaltungskraft, das Geistige und die gegenständliche Laune voneinander abhängen und sogar zusammenfallen, daß Nestroy also gerade das Gegenteil eines Monologenisten war: ein Dramatiker.

Der gründlichste Kenner Nestroys, Otto Rommel, sieht Nestroy nicht anders als Kraus: doch während Kraus noch Sinn für den "Wirbel der nachgeschaffenen Situationen" ¹²⁾, die Unterhaltung hatte, urteilt Rommel darüber abfälliger: "Gebraucht wurde eine geschlossene, nicht allzu unwahrscheinliche, aber spannende Handlung, welche ... die Aufmerksamkeit des Publikums wach und empfänglich für die komischen Wirkungen zu halten geeignet ist, die sich leicht in einen solchen Rahmen einbauen ließen" ¹³⁾. Wie leicht sie sich einbauen ließen, das war gerade die Schwierigkeit. Rommel spricht von der schweren Arbeit des Dramatikers, ohne sich dessen bewußt zu sein. Die Aufgabe war gerade, einen Rahmen zu finden, in den sich leicht komische Wirkungen einbauen ließen, ohne daß man ihnen anmerkte, daß sie eingebaut waren. Der Rahmen, d. h. die Handlung, und die komischen Wirkungen mußten eins werden. Nach Rommel ist es möglich, daß die Handlung einerseits Spannung hervorruft und andererseits eine wertlose, konventionelle Schablone ist, die von außen dem Stück angelegt wird und nicht aus dem ganzen Stück hervorgeht. Rommel schreibt: "Und er brauchte sie (die konventionellen Schablonen) nur herzurichten, daß sie ihm und seinem Ensemble die dankbarsten Möglichkeiten gaben und der äußeren Spannung, die der primitiveren Schichten des Publikums wegen bis zum Schlusse beileibe nicht nachlassen durfte, nicht ermangelten." ¹⁴⁾ Es ist aber gerade zu untersuchen, ob das, was die primitiven Schichten befriedigt, nicht eben auch gerade Nestroy zugute kommt, ob die "Möglichkeiten" Nestroys

nicht größer sind, je reicher, vielfältiger, spannender die Handlung ist. Für Rommel schrumpft Nestroy auf eine intellektuelle Kurzfassung zusammen, Rommel vernimmt nur noch die Sinnsprüche und Witze, er hat nicht genügend Sinn für die Fülle der Sinnlichkeit in Nestroys Werk, obwohl er Nestroy einen "Vollblutdramatiker, der in Gestalten und Situationen dachte", nennt und bestätigt, daß Nestroy alle "Gaben eines Dramatikers hatte", "sicheren Blick für das Charakteristische, Fähigkeit der Menschen-darstellung mit allersparsamsten Mitteln und vollendete Beherrschung der dramatischen Technik" ¹⁵⁾. Rommel sieht dennoch nur, daß die Handlung Nestroy eine Möglichkeit gibt, sich zu entfalten, und daß Nestroy die Handlung beherrscht und ausnutzt, er sieht aber nicht die andere Seite, daß die Handlung auf Nestroy zurückwirkt und daß sie ihn durch die Behandlung, die sie verlangt, von sich abhängig macht. Diese einseitige Betrachtung kommt immer wieder zu einem doppelten Nestroy, dem höheren, der "empfindet", wie Kraus sagte, und dem niederen, der die primitiven Schichten befriedigt. Wir wollen zeigen, daß es nur einen Nestroy gibt.

Es ist oft gesagt worden, daß Nestroys Handlungen nur Anlässe für seine Reden gewesen seien. Aber erstens wirkt jeder einzelne Teil in einem Kunstwerk auf die anderen Teile, da ein Kunstwerk ein Wirkungsgefüge ist. Zweitens wissen wir, daß die Überlieferung und das Publikum eine bestimmte Handlung mit einem gewissen Aufbau und Zusammenhalt verlangte und daß Nestroy viel Sorgfalt darauf verwandte: er motivierte z. B. sehr gründlich und bereitete die Überraschungen lange vor. Aufbau und Zusammenhalt ergaben sich nicht nebenher, bei Nachlässigkeiten fing das Publikum an zu toben, denn es wußte genau, wie es unterhalten werden wollte; es war nicht gutwillig und nicht literarisch eingeschüchtert. Man kann schwerlich einem Stück mit einer langweiligen, schlechten, gleichgültigen Handlung gute Reden aufpfropfen. Die Frage ist, ob aufgefropfte Reden in einem Stück, sie mögen enthalten, was sie

wollen, nicht dadurch, daß sie aufgepfropft sind, ihre Zwecke verfehlen. "Ein interessantes Faktum, denkt jeder, werde auch interessant auf den Brettern erscheinen; aber mitnichten! ... Für das Theater zu schreiben ist ein Metier, das man kennen soll, und will ein Talent, das man besitzen muß. Beides ist selten und wo es sich nicht vereinigt findet, wird schwerlich etwas gutes an den Tag kommen," sagte Goethe zu Eckermann am 8. Februar 1829 und am 28. März 1827: "... Wenn es sich darum handelt, seinen Gegenstand klar und wirksam vor den Augen des Zuschauers vorüberzuführen, so können ihm dabei seine sittlichen Endzwecke wenig helfen, und er muß vielmehr ein großes Vermögen der Darstellung und Kenntnis der Bretter besitzen, um zu wissen, was zu tun und zu lassen." Die Kritiker wie Kraus, Rommel, Weigel, Mautner haben bisher immer viel mehr auf Nestroys sittliche Endzwecke geachtet, oder darauf, daß er solche durch Witz und Satire zu zerstören suchte, was letztlich auf dasselbe hinauskommt, aber sie haben das "Metier nicht gewürdigt", das "Talent" nicht erkannt, das "große Vermögen der Darstellung" nicht untersucht. Sie haben Nestroys Witz und Witze angeführt und darüber einige Betrachtungen angestellt. Darum ist unsere Aufgabe, Nestroys Handwerk und sein Vermögen der Darstellung zu untersuchen.

ERSTER TEIL

STOFF, PERSONEN, ORT UND ZEIT

Erster Abschnitt: Der Stoff und die Personen

Unter den Literaturwissenschaftlern, die sich mit der Wiener Volkskomödie beschäftigt haben, wie E. Castle, F. Brukner, O. Rommel, G. Helbig gilt es als erwiesen, daß die Wiener Volkskomödie im barocken Jesuitendrama des siebzehnten Jahrhunderts wurzelt, daß sie aus den deutschen Einlagen der lateinischen Schulkomödie entstanden ist, in der "zum Teil derb humoristisch gezeichnete" ¹⁾ Figuren des niederen Volkes auftraten. Das Spiel drehte sich um die komische Person. Sie entwickelte sich aus dem Fastnachtsspiel, aus der Commedia dell'arte und dem Spiel der englischen Komödianten zu einer stehenden Figur, sie geht im Grunde aber schon zurück auf Figuren der Passionsspiele, auf den geprellten Teufel im geistlichen Drama und ist wahrscheinlich auch von der reichen Narren- und Schwankliteratur des Mittelalters und von der antiken Komödie beeinflusst worden.

Die erste geschichtlich bedeutsame komische Person im Wiener Volkstheater schuf ein Zeitgenosse Abraham a Santa Claras, Joseph Anton Stranitzky, der seit 1706 als der "Wienerische Hans Wurst" auftrat, und 1712 sogar ein Komödienhaus nahe der Kärntnerthorbastei in Pacht nehmen konnte, in dem er "Haupt- und Staatsaktionen und burleske Schauspiele" aufführte. Auf den Hanswurst folgte eine Reihe komischer Typen wie Bernardon, Kasperl, Riepl und Thaddädl. Auf Stranitzky folgten große Volksschauspieler wie Prehauser, Kurz, Laroche und Hasenhut, durch die das Wiener Volkstheater trotz der großen Gegnerschaft, die ihm aus der Schicht der Gebildeten erwuchs, sich immer am Leben erhielt und zuweilen hoch in Blüte stand. Primär war die außerordentliche, komische Eigenschaft der Person, zum Beispiel die weinerliche kindische Feigheit und Dreistig-

keit Thaddäds. Die Handlung war sekundär. Die größte Schwierigkeit bei den vom Publikum geforderten Hanswurstiaden, Bernardoniaden, Kasperliaden, Thaddädiaden bestanden aber darin, Handlungen aufzubauen, in denen sich die komische Eigenart der Personen entfalten ließ.

Im Jahr 1823 begann in der Geschichte des Wiener Volkstheaters ein neuer Abschnitt. Bäuerles "Bürger in Wien" wurden aufgeführt mit Iganz Schuster in der Paraderolle des Staberl. Zum erstenmal wurde durch die Rolle Staberls "die charakteristische Schranke des Alt-Wiener Theaterlebens" durchbrochen ²⁾, das Volkstheater stieg auf von der Komik des Infantilismus zur reifen Wesens- und Charakterkomik. Es entwickelte sich nun die Wiener Lokalposse, in der Personen aus dem Leben Wiens oder einer österreichischen Kleinstadt auftraten. Zunächst wurde sie vom Zauberspiel auf dem Spielplan der Wiener Volkstheater in den Hintergrund gedrängt, aber mit der zunehmenden Verbürgerlichung des Lebens gewann sie die Oberhand, zu Nestroys Zeit hatte sich bereits ein fester Typ herausgebildet, der im Grunde in Bäuerles "Bürgern in Wien" seinen ersten Umriß gewann.

Der Stoff des Wiener Lokalstücks von Bäuerle, Gleich und Meisl gehört zum Bestande des komischen Theaters überhaupt. Es wurden drei Grundkonflikte durchgespielt, die Konflikte um Liebe, Geld und Verbrechen. Jeweils ein Konflikt hat im Stück das Übergewicht. Der Konflikt ist der Punkt, in dem sich die Handlung kristallisiert. Durch ihn werden die Personen verknüpft und miteinander in Auseinandersetzungen verwickelt. Im Mittelpunkt der "Bürger in Wien" steht ein Liebeskonflikt, mit dem sich Konflikte um Geld und Verbrechen verbinden. Karl Berg, ein junger Dichter, arm und brav, möchte Kätchen, die Tochter Redlichs, eines achtbaren Wiener Bürgers, heiraten. Redlich hat gegen die Liebe der beiden jungen Leute nichts einzuwenden, er verlangt nur, daß der Dichter eine Stellung hat und Geld verdient, bevor er heiratet. Die Mutter Redlich aber begünstigt einen anderen Bewerber, den Herrn Müller, einen

Schurken, der sie mit seinem Reichtum blendet. Müller entführt das Mädchen, Berg rettet es; da er zum Schluß auch eine einträgliche Stelle als Sekretär gefunden hat, steht der Hochzeit der Liebenden nichts mehr im Wege. Im Konflikt sind miteinander verstrickt Kätchen, Redlich, Mutter Redlich und Müller: Redlich möchte Kätchen schützen vor Müller, er hat mit Müller Streit und macht seiner Frau ihrer Verbindung zu Müller wegen schwere Vorwürfe. Mutter Redlich steht mit Kätchen auf Kriegsfuß, weil Kätchen Müller verabscheut. Müller verhält sich in seiner Beziehung zu Redlich und Kätchen dumm und hochfahrend. Die Mutter Redlich betrügt er schamlos. Der Liebhaber Berg ist nicht mit den Konfliktpersonen verbunden, Verbindung hat er eigentlich nur zu Kätchen. Der Konflikt ist also bei Bäuerle eng begrenzt auf wenige Personen. Die übrigen Personen: Ferdinand, der Sohn Redlichs, Toloyski, ein Schwertfeger und zugleich Kommandant der Bürgerwache in Wien, Hans, ein Tiroler Hausknecht, und Staberl, ein Parapluimacher, sind nicht in die Handlung verflochten, sondern füllen die Szene als Nachbarn, Bürger, Gäste.

Die wichtigste Gestalt des Stückes ist Staberl, aber er ist nicht durch die Handlung mit den andern Personen verknüpft. Er ist nur immer zufällig anwesend als Nachbar Redlichs.

Bei Nestroy wird der Konflikt beträchtlich erweitert. Es werden mehr Personen beteiligt. Sie werden über den Konflikt auf eine verwickeltere Weise miteinander verbunden als bei Bäuerle. Ihr Verhältnis zueinander ist gefährdeter, in sich spannungsvoller. Nestroy läßt die Personen nicht ohne Auseinandersetzung nebeneinanderstehen. Auch außerhalb des Konflikts, durch Familien- und Geschäftsverbindungen werden die Personen in Auseinandersetzungen miteinander verknüpft. Im Folgenden soll nur der Bestand der Verbindungen aufgenommen werden. (Der Vergleich zu den Vorlagen ist bewußt außer Acht gelassen worden; er wird erst im dritten Teil angestellt.)

a) Die Familie besteht bei Nestroy vornehmlich aus Vormündern und Mündeln, Vätern und Töchtern, weniger aus Vätern und Söhnen; Mütter sind selten. Die Familie ist also auf eine autoritäre und eine autoritär behandelte, zumindest abhängige Person beschränkt. Es kommt bei Nestroy zu einem harten Zusammenstoß zwischen der autoritären und der autoritätsgebundenen Person ³⁾.

b) Durch ein Geschäft entstehen für mindestens zwei Personen Rechte und Verbindlichkeiten. Die Autoritätsperson zieht oft eine ganze Reihe von Personen hinter sich her, die von ihr geschäftlich abhängig sind. Aber auch der kleine Handwerker oder Angestellte hat die Möglichkeit, durch geschäftliche Verbindungen mit vielen Leuten in Berührung zu kommen. Als Geschäftsverbindung fast unerkennbar ist das Verhältnis zwischen Herrschaft und Dienerschaft. Es ist die gewöhnlichste Geschäftsverbindung, die es unter Nestroys Personen geben kann. Wir beobachten dabei die althergebrachte Unstimmigkeit zwischen Herr und Diener, gnädiger Frau und Stubenmädcl. Selten besteht zwischen Herrschaft und Dienerschaft Vertrauen, meist herrschen Mißtrauen, oft Betrug. Entweder mißbraucht die Herrschaft die Macht, wie Falsch gegenüber Treuhold im "Treulosen", oder der Diener betrügt die Herrschaft wie Johann seinen Herrn Goldfuchs in "Zu ebener Erde und erster Stock". Meistens ist das Verhältnis dadurch gekennzeichnet, daß der Diener dem Herrn über den Mund fährt, und daß er ihm nur widerwillig gehorcht. Hier wird durch den Zwiespalt unter den Personen auf fast dieselbe Weise Spannung erzeugt, wie in dem Verhältnis zwischen der autoritären und der autoritätsgebundenen Person.

c) Die meisten und gewichtigsten Verbindungen zwischen den Personen schafft der Konflikt.

aa) Zumeist dreht er sich um die Liebe. Der Liebhaber, die Tochter, der Vater und der Nebenbuhler sind durch ihn miteinander verbunden. Die Unterdrückten kämpfen gegen die Unterdrücker, die Schwächeren siegen über die vom Recht und von der Gewohnheit her Stärkeren.

Der Liebhaber hat meist keine Familie, so daß er sich ausschließlich dem Kampf gegen den Vater oder Vormund seiner Geliebten widmen kann. Die Liebhaberin, sofern sie von Vater oder Vormund abhängt, steht fast hilflos zwischen den Kämpfenden; aber nur die Hälfte aller Liebhaberinnen ist abhängig, die übrigen, Witwen, alleinstehende Damen, Stubenmädl und Putzmacherinnen, sind zwar wirtschaftlich abhängig, aber familiär ungebunden. Sie sind in ihren Absichten entschiedener als Mündel und Töchter, sie sind selbständiger ihren Liebhabern gegenüber.

In Nestroys Stücken tritt nicht nur ein Liebespaar auf, wie in Bäuerles "Bürgern in Wien", sondern immer zwei und drei, nach uralter Tradition meist ein Liebespaar von höherem Stande und dementsprechend edel, und ein Liebespaar von niederem Stande, das in sich gefährdet ist durch den Wankelmut eines der beiden Partner. Nestroy arbeitet dem Klischee der vornehmen, edlen Liebespaare entgegen, indem er die Treulosigkeit der Liebhaber und die Unmündigkeit des Liebespaares, besonders der Liebhaberin, darstellt. Außerdem läßt er das glückliche Liebespaar fast nie ungestört allein.

Treulose Liebhaber kommen in 12 Possen vor; einer davon, Blasius im "Grauen Haus", läßt, sobald er Geld von seinem Onkel geschenkt bekommen hat, seine brave geliebte Barbara, "Wawi" genannt, im Stich und wendet sich einer vornehmen Kokotte zu, die es nur auf sein Geld abgesehen hat und ihn betrügt. Er kehrt, als er sein Geld verlorn hat und von seinem Irrtum geheilt ist, zur Wawi zurück und kann froh sein, daß sie ihm verzeiht. Ein Liebhaber wie Blasius, der nach einer Untreue wieder zu seiner ersten Geliebten zurückkehren muß, bietet viel mehr Möglichkeiten der Verwicklung als ein standhafter Liebhaber wie Sonders im "Jux" und Adolf in "Zu ebener Erde und erster Stock".

Besonders häufig stellt Nestroy unmündige Liebespaare dar.

Im "Jux" zum Beispiel sagt Marie, als Sonders sie entführt, nur immer: "Es schickt sich nicht." Sie ist nie auf der Höhe der Situation und stört das Verhältnis durch ihr unausgesetztes Quängeln. Eine andere Form unmündigen Verhaltens zeigt sich in "Nur Ruhe" an Pepi. Sie erfüllt ihrem Anbeter schon im ersten Gespräch jeden Wunsch. Sie sagt nur immer: "Wenn Sie es wünschen". Sie läßt sich küssen, sobald er es verlangt, obwohl sie selbst es nicht will. Durch das unangemessene Tun der Beteiligten wird dauernd Spannung in den Verhältnissen der Liebespaare erzeugt.

Treue Liebespaare, die glücklich alle äußeren und inneren Schwierigkeiten bestehen, bleiben selten allein auf der Bühne. Sie werden begleitet, überwacht, gestört. Bei der Zusammenkunft von Adolf und Emilie in "Zu ebener Erde und erster Stock" liegt Damian im Hintergrund auf einem Bett und macht die Liebenden und die Liebe durch seine Zwischenbemerkungen lächerlich. Heinrich und Lenchen in "Eulenspiegel" sind siebenmal auf der Bühne, aber nie allein, sondern immer in Begleitung anderer Personen. Aus der Übereinstimmung eines liebenden Paares ergibt sich keine dramatische Spannung. Spannung ergibt sich durch die Störung.

Im "Eulenspiegel" treten noch zwei andere Liebespaare auf: Eulenspiegel und Cordula, Natzi und Dorothee. Eulenspiegel lügt der alten Cordula vor, er sei ein Marquis und ihr heimlicher Anbeter seit Jahren. Natzi und Dorothee sind Kinder, die von Liebe und Heirat reden, ohne etwas davon zu begreifen.

Beide Verhältnisse enthalten eine Fülle von inneren Widersprüchen, von Ansätzen zu Auseinandersetzungen. Folglich haben sie mehrfach die Gelegenheit, allein aufzutreten. Die meisten Liebesverhältnisse bei Nestroy sind brüchig. Die Liebhaber sind berechnend, oder die Liebhaberinnen quälen den Mann, indem sie ihn ausnutzen und hinhalten wie

Agnes den armen Dappel im "Erbschleicher" oder Sali den braven Georg in "Umsonst".

Dem Liebeskonflikt wird also nicht nur aus dem Kampf der Liebenden mit den Autoritäten, sondern auch aus der inneren Zerfallenheit der Liebenden miteinander Stoff zugeführt. Die Folge ist eine ungeheure Fülle von Möglichkeiten, kleine und große Auseinandersetzungen zu gestalten, dauernde Bewegung im Stück hervorzurufen.

Die beiden verschiedenen Arten von Liebespaaren, die standhaften und die brüchigen, haben verschiedene Funktionen in der Handlungskonstruktion. Der Kampf der beständigen Liebespaare gegen die Autorität erstreckt sich über das ganze Stück und gibt ihm seinen Zusammenhalt. Die Auseinandersetzung innerhalb der brüchigen Liebespaare vollzieht sich neben der Handlung, beiläufig, zufällig und in verstreuten Auftritten. Nestroy tritt also mit gewissen Personen aus der geschlossenen durchgängigen Handlung heraus. In der Posse "Zu ebener Erde und erster Stock" lieben Emilie und Adolf einander unerschütterlich die ganze Posse hindurch; sie werden am Ende vereint. In den Verhältnissen der beiden andern Liebespaare finden unvermutete plötzliche Wendungen statt: Der Diener Johann läßt das Stubenmädl Fanny im Stich, als er sieht, daß sie nicht so pfiffig im Betrügen der Herrschaft ist wie er. Er macht Salerl, der Geliebten Damians, zu ebener Erde einen Antrag, während Damian, von dem plötzlichen Reichtum seines Neffen verblendet, in den ersten Stock hinaufeilt, um Fanny einen Antrag zu machen. Die Beständigkeit von Adolf und Emilie wirkt sich auf die Einheit der ganzen Handlung aus, die Unbeständigkeit der andern unterbricht die Handlung, vermehrt sie und verschafft ihr Pausen. Beide Handlungen der Liebe setzen einander Grenzen: Adolf und Emilie können sich nicht ungestört in reinem Gefühl ergehen. Das Wechselspiel zwischen Johann und den andern zerflattert nicht als reiner leerer Bühnenjux.

bb) Oft greifen Liebes- und Geldkonflikt ineinander, zum Beispiel wenn Nestroys Väter und Vormünder darauf aus sind, durch die Heirat ihrer Töchter und Mündel eigene Vorteile zu gewinnen. In der Posse "Einen Jux will er sich machen" weist Zangler die Werbung Sonders um seine Nichte Marie zurück, weil Sonders nicht genug Geld hat; als Sonders durch eine Erbschaft zu Geld kommt, kann die Heirat stattfinden; Sonders hat sich aber nicht wie Berg in den "Bürgern in Wien" seine Geliebte erst durch eine große Rettungstat verdienen müssen, im Gegenteil, er hätte sie durch seine Entführung beinahe ins Unglück gestürzt. In der Posse "Karikaturen-Charivari" versucht Muffinger sein Mündel mit seinem Sohn zu verheiraten, um ihr Vermögen nicht herausgeben zu müssen.

Oft wird das Geld zum Hauptinhalt des Stücks, so im "Zerrissenen", im "Holländischen Bauern", in den "Papieren des Teufels", wo Erbschaften und Testamente alle Handlungen der Personen bestimmen, während die Liebeshandlung eher am Rande verläuft. Sie dient zur Verwicklung der Geldeshandlung. Im "Zerrissenen" sind Madame Schleyer und die drei Freunde nur durch Geld an Lips gebunden; das Geld bestimmt, als Kathi Lips' Alleinerbin geworden ist, die Beziehungen, die jetzt Lips' Freunde und Krautkopf zu Kathi aufnehmen.

Auch der Ingrigant kommt bei Nestroy durchs Geld ins Spiel. Eulenspiegel, Schlankel, Kampl, Finkl erhalten die Möglichkeit einzugreifen, indem sie von einer Person, die ihre Hilfe braucht, unter Vertrag genommen werden. Eulenspiegel hat seinen Vertrag mit Heinrich : er soll Mehlwurm daran hindern, sein Mündel Lenchen zu heiraten, Heinrichs Geliebte. Eulenspiegel verdingt sich, um die Intrige durchzuführen, bei Mehlwurm als Mühlknecht. Durch dieses zweite Geschäft hat er nach allen Seiten Beziehungen.

Geld, in Form eines oder mehrerer Geschäfte, verschafft Nestroy die wichtige Möglichkeit, in einem Konflikt Menschen.

miteinander zu verknüpfen, die verschiedenen gesellschaftlichen Schichten angehören. In "Lady und Schneider" läßt die reiche Lady Bridewell bei dem armen Schneider Restl arbeiten; im "Schützling" wird der arme Gottlieb Herb bei dem reichen Baron Waldbrunn angestellt, und in "Zeitvertreib" stellen Herr und Diener als Damen verkleidet Weißnäherinnen an, um mit ihnen Liebesverhältnisse anzuknüpfen. Ohne diese Geschäfte, ohne das Interesse an Geld kämen die Personen niemals zusammen.

Manchmal bestimmt das Geld die Handlung über die Köpfe der Personen hinweg. Zum Beispiel können die Personen in "Zu ebener Erde und erster Stock" so gut wie nichts Handlungsentscheidendes tun. Die Handlung wird vom Wechsel des Glücks, von plötzlicher Armut und plötzlichem Reichtum bestimmt, vom Geld also, über das die Personen keine Macht haben. Beziehungen, die auf Geld beruhen, sind unbeständig. Sie unterliegen dem Wandel des Geldes, wie besonders der "Zerrissene" und "Zu ebener Erde und erster Stock" beweisen. Ähnlich wie durch die brüchigen Liebesbeziehungen wird durch die Brüchigkeit der Geldbeziehungen eine ungewöhnliche Fülle von Wechseln in den Partnerschaften der Personen ermöglicht. Auseinandersetzungen, zumindest Ansätze zu Auseinandersetzungen werden geboten, aus denen sich dauernde Erregung entwickelt.

cc)Neben Liebe und Geld, zum Teil mit ihnen verbunden, bestimmt ein dritter Konflikt die Handlung, der Konflikt um ein Verbrechen, an dessen Darstellung das Publikum unter dem Einfluß aller Art von Sensationsliteratur Geschmack fand. Daß Lips und Gluthammer im "Zerrissenen" einander umgebracht haben, stellt sich als ein Irrtum heraus, aber um wirkliche Verbrechen, um schweren Diebstahl und Betrug handelt es sich im "Mädl aus der Vorstadt", in "Hinüber-Herüber", "Heimliches Geld, heimliche Liebe", "Mein Freund", "Der Erbschleicher" und "Der Unbedeutende". Der Konflikt um ein Verbrechen verknüpft den Missetäter, die Opfer und den Verfolger miteinander. In "Mein Freund" ist der Missetäter Flint, ein Betrüger, Dieb und Heiratsschwindler;

seine Opfer sind Klementine, eine Juwelierstochter, Marie, eine arme Maurerstochter, und Schlicht, sein Freund: Schlicht ist auch der Verfolger, der ihn zur Strecke bringt. In diesen Verhältnissen offenbart sich der Gegensatz der Personen besonders kraß, die Auseinandersetzung ist besonders heftig.

Darüber hinaus geraten fast alle Personen bei Nestroy durch ihre Handlung in die Nähe eines Verbrechens, das heißt sie begehen freiwillig oder gezwungen, bewußt oder unbewußt etwas Unerlaubtes. Im "Erbschleicher" sind Waltings Machenschaften, mit denen er seinen Gönner hinters Licht führt, unerlaubt. In "Zeitvertreib" ist die Verkleidung Felderns und Bummels unerlaubt. In der "Freiheit in Krähwinkel" liegt das Unerlaubte einmal beim Bürgermeister, der die Konstitution, die ihm zugeschickt worden ist, nicht veröffentlicht und damit die Bürger hintergeht, zum andern bei den Bürgern, die einen Aufstand machen. Viele Personen übertreten willentlich oder unwillentlich ein Gebot, aber das Gebot kann seinerseits unerlaubt sein, so in den "Theaterg'schichten", wo sich Damisch gegen die Bevormundungen seines Onkels empört, und im "Schützling", wo eine junge Frau gegen den Willen ihres bejahrten, eifersüchtigen Mannes auf eigene Faust einen jungen Mann fördert. Manchmal besteht das Unerlaubte in grober Intrige und Gaunerei wie in "Lady und Schneider" und in den "Eisenbahnheiraten"; manchmal ist es differenzierter wie in "Nur Ruhe", wo es aus einer Fülle kleinerer und größerer Unverschämtheiten besteht. Es ist nicht auf eine Person und eine Handlung beschränkt. Im "Jux" tut Weinberl etwas Unerlaubtes, indem er heimlich Zanglers Laden verläßt, ferner Sonders, indem er Marie entführt, aber ebenso auch Zangler, indem er Sonders und Marie gefangen setzen lassen will, Fräulein Blumenblatt, indem sie Melchior zu verhaften befiehlt, und zuletzt Rab und Krap, die bei Zangler einbrechen. Der Höhepunkt: Frau von Fischer geht vor Madame Knorr auf Weinberls Hochstapelei ein; er hatte behauptet, er sei ihr Ehemann, und nun spielt sie mit ihm tatsächlich

Mann und Frau. Es wimmelt in diesem einen Stück von unerlaubten Handlungen, und jede Person ist ihrer Situation gemäß daran beteiligt.

Durch das Unerlaubte, das sie begehen, sind die Personen dauernd in Angst vor Strafe, vor Entdeckung, vor dem Fehlschlagen ihrer Pläne. Nestroy hat die Möglichkeit, die Handlung immer ganz nahe an den Punkt zu führen, wo das Geheimnis, die Verkleidung, der Betrug entdeckt werden. In der Posse der "Färber und sein Zwillingbruder" kann der Färber, der seinen Bruder notgedrungen in Verkleidung bei den Grenzgendarmen vertritt, jeden Augenblick an seinem unmitelitärischen Gehabe erkannt werden. Außerdem scheint er sich immer kurz vor dem Punkt zu befinden, wo er aus Angst vor den Schwierigkeiten seiner Rolle alles aufgibt. Diese Spannung erhält Nestroy bis zum Ende eines Stücks.

d) In der Entfaltung und Entwicklung der Konflikte zeigt sich zwischen Bäuerle, Gleich und Meisl auf der einen und Nestroy auf der andern Seite ein beträchtlicher Unterschied. Bei Nestroy nimmt der Konflikt verschiedene Wendungen, bei seinen Vorläufern hat er eine Linie.

Um Liebe, Geld und Verbrechen geht es auch in Bäuerles "Bürgern in Wien", doch alles hat bei ihm eine andere Form: Die Liebe zwischen den beiden jungen Leuten ist von Anfang bis Ende standhaft und ehrbar; Geld spielt eine Rolle, insofern Berg, der zukünftige Schwiegersohn Redlichs, arm ist und Müller, der Nebenbuhler, reich. Das Verbrechen besteht in der Entführung des Mädchens durch Müller. Liebe, Geld und Verbrechen gewinnen für sich allein keine größere Bedeutung, sie führen zu keinen überraschenden Wendungen, durch sie kann sich die Handlung nicht nach verschiedenen Richtungen entwickeln. Bei Nestroy dagegen, im "Talisman", einem seiner am einfachsten gebauten Stücke, sind die Konflikte um Liebe, Geld und Verbrechen sehr viel verwickelter und in sich komplexer.

Die Liebe bestimmt nicht nur eins, wie bei Bäuerle, sondern

drei Verhältnisse: Salome, die ihrer roten Haare wegen im ganzen Dorfe verpönt ist, hofft Titus' Freundschaft zu gewinnen und rechnet darauf, daß aus der Freundschaft Liebe wird. Der Ehrgeiz treibt Titus zu Höherem, und so entwickeln sich seine Liebesverhältnisse zur Gärtnerin und dann zur Kammerfrau (Sogar in seinem Verhältnis zur gnädigen Frau bahnt sich übrigens eine gewisse erotische Beziehung an). Es ergibt sich aus der Zusammenstellung eine Reihe wechselnder Auseinandersetzungen, zum einen zwischen Titus und den Frauen, zum andern zwischen den konkurrierenden Frauen selbst. Die Liebe ist in jedem Verhältnis anders dargestellt, vor allem kommt aber bei allen Personen, bei Titus und sogar bei Salome, die Berechnung in der Liebe zum Ausdruck, während die Liebe bei Bäuerle nur immer eine Art braver Zuneigung bleibt. Durch die Wendungen in der Entwicklung der anderen Konflikte kommt es auch im Liebeskonflikt zu erstaunlichen Wandlungen: Die Liebhaberinnen verstoßen Titus, als seine roten Haare entdeckt worden sind; aber sie machen ihm wieder Angebote, als bekannt wird, daß er eine große Erbschaft zu erwarten hat. Titus schlägt ihnen ein Schnippchen, er wählt Salome zu seiner Braut. Nestroy gewinnt also aus dem Konflikt viel mehr dramatische Möglichkeiten: Um den Konflikt dreht sich eine Fülle von Personen, die Beziehungen der Personen zueinander sind unsicher, und es kommt zu mehreren Wendungen in der Entwicklung.

Ähnlich ist der Geldkonflikt im "Talisman" gestaltet: Zunächst geht es gar nicht um Geld, sondern um Titus' sozialen Aufstieg vom Landstreicher über den Gartenknecht zum herrschaftlichen Jäger und zum Sekretär. Mit jeder Stufe, die er höher steigt, gewinnt er Ansehen und Macht. Umso tiefer ist sein Fall, als seine Haare enthüllt werden. Das in Aussicht stehende Geld erzwingt die neue Wendung, den erneuten Aufstieg von Titus, eine Entwicklung des Konflikts, wie sie in Bäuerles Stück unmöglich ist. Das Verbrechen oder eher das Vergehen besteht darin, daß Titus seine roten Haare unter einer Perücke verbirgt, zuerst

unter einer schwarzen, dann unter einer blonden und zuletzt unter einer grauen. Die schwarze wird ihm von einem Nebenbuhler in der Gunst der Kammerfrau gestohlen, in der blonden wird er entlarvt. Dann aber helfen ihm die Personen, die über seinen Betrug entrüstet waren, seinen Onkel mit einer grauen Perücke zu täuschen. Im Laufe des Konflikts wechseln nahezu alle Personen die Seiten im Konflikt: Aus den Getäuschten werden die Täuschenden. Im Konflikt erfolgt zweimal ein völliger Umschlag.

Die Konflikte bekommen bei Nestroy außerdem größeres eigenes Gewicht: vor allem Liebe und Geld werden als Phänomene deutlicher, ihre Wirksamkeit zeigt sich stärker. Dabei ist entscheidend wichtig, daß bei Nestroy mehr Personen im Konflikt auftreten, so daß verschiedene Seiten der Phänomene offenbart werden können. Bei Bäuerle sind die Verhältnisse zwischen den Personen einfach, wandellos, bei Nestroy sind sie verwickelt, unsicher, immer gespannt; sie wandeln sich dauernd. Auf diese Weise erweitert Nestroy das einfache Schema der Lokalposse Bäuerles, Gleichs und Meisls.

Die wichtigste Änderung liegt darin, daß er die komische Person in den Mittelpunkt der Handlung rückt oder fest mit den anderen Personen des Konflikts verstrickt. Bei Bäuerle ist Staberl eine etwas verrückte Person, außerhalb einer Welt, die im ganzen vernünftig geordnet ist. Bei Nestroy gibt es die vernünftig geordnete Welt nicht, alle Personen sind so beschaffen, daß sie in die verderblichen Machenschaften Titus' hineingezogen werden müssen, Titus ist nicht mehr nur eine komische Person; er handelt nach sehr vielen Seiten, dadurch bekommt auch sein Charakter viel mehr Seiten als Staberls Charakter, der nur auf einen Zug festgelegt ist. Beim Aufbau der Handlung wollen wir darauf noch genauer eingehen.

e) Nestroy läßt vier bis sechs Personen am Konflikt, d. h. an den insgesamt drei Konflikten, die ineinander verschlungen sind, teilhaben. Im "Talisman" sind es Titus, Frau von

Zypressenburg, Spund und die drei Frauen Salome, Flora und Constantia. Zu den Konfliktpersonen gehören allgemein: Vater und Vormund, Onkel und Tante, die Töchter oder Mündel, die Liebhaberinnen, der vom Vater oder Vormund begünstigte Bräutigam und schließlich der Eindringling, der Liebhaber der Tochter, und sein Helfer, der Intrigant. Außerdem sofern sie unter den aufgezählten Personen noch nicht sind, die im Verbrechenskonsflikt verbundenen Missetäter, Opfer und Verfolger.

Zu den Konfliktpersonen gesellen sich abhängige Personen, die nicht an dem Konflikt in seinem ganzen Umfang beteiligt sind, sondern nur zu einer oder zwei Personen Verbindung haben und nur eine begrenzte Auseinandersetzung hervorrufen können. Der Friseur Marquis im "Talisman" ist eine solche abhängige Person: Er schenkt Titus die schwarze Perücke, aber als er bemerkt, daß seine Braut, die Kammerfrau Constantia, dem schwarzlockigen Titus schöne Augen macht, nimmt er sie ihm wieder fort; schließlich verrät er Titus' Geheimnis: "Er ist rot!" Mit Titus und Constantia ist der Monsieur Marquis verstrickt, aber zu anderen Personen nimmt er keine Verbindung auf. Für die gesamte Entwicklung ist er zwar wichtig, aber auf ihn als Gestalt fällt kein besonderes Augenmerk, weil seine Möglichkeiten zu begrenzt sind. Das beste Beispiel für eine abhängige Person, von denen es viele in Nestroys Stücken gibt, ist Roserl in "Der Färber und sein Zwillingsbruder". Sie begleitet ihren Bräutigam Kilian, der in einer Verkleidung bei den Grenzgendarmen die vorübergehende Fahnenflucht seines Brudes deckt, in größter Angst überallhin, ohne sonst in irgendeine selbständige Handlung verwickelt zu werden.

Ansonsten sind die Konfliktpersonen umgeben von mehreren Personen, die zum Konflikt keine Beziehung haben, die nur die Szene füllen (darum hier Füllpersonen genannt), oder für irgendeinen Dienst gebraucht werden (Gebrauchspersonen genannt).

Füllpersonen sind Freunde, weitläufige Verwandte, Bekannte, Nachbarn, Gäste; sie haben in dem Konflikt höchstens eine untergeordnete Rolle, oft gar keine, sie füllen den Auftritt. Typisch als Füllfiguren sind Massengolds Freunde Packendorf, Lockerfeld, Althof und Seewald oder die Nachbarn Peter Spans im "Unbedeutenden".

Gebrauchspersonen werden von den Konfliktpersonen, aber auch von den Füllpersonen gebraucht. Sie sind Untergebene, Ortsgebundene, unselbständige Personen, Ärzte, Wächter. Durch diese Füll- und Gebrauchspersonen wird der Konflikt ausgebreitet, verzögert und entfaltet. Wenn die Konfliktpersonen dauernd aufeinander trafen, wäre der Konflikt bald erschöpft; durch den dauernden Wechsel unerheblicher und wichtiger Zusammenstöße vermeidet Nestroy, daß der Konflikt sich heiß- und totläuft. Er wird durch die Auftritte der Füll- und Gebrauchspersonen immer wieder unterbrochen und verschoben. So wird die Spannung bis ans Ende erhalten.

Unter den Füll- und Gebrauchspersonen gibt es einige nach Wichtigkeit und Anteil im Stück hervorgehobene Personen, die trotz der Abhängigkeit eine gewisse Selbständigkeit erlangen und ihren eigenen Interessen nachgehen. Durch diese selbständigen Füll- und Gebrauchspersonen wird der Konflikt zeitweise gänzlich verdunkelt. Typische selbständige Füllpersonen sind Thomas im "Unbedeutenden" und Damian in "Zu ebner Erde und erster Stock". Typische selbständige Gebrauchspersonen sind Johann in "Zu ebner Erde und erster Stock", Melchior im "Jux", Krautkopf im "Zerrissenen" und Plutzerkern im "Talisman". Der Konflikt wird um diese untergeordneten und zugleich selbständigen Personen erweitert; durch sie wird auch oft ein neuer Konflikt geschaffen. Sie sorgen für Ablenkung und Verwirrung. Plutzerkern zum Beispiel hat Titus noch mit seinen roten Haaren gesehen, er stutzt natürlich, als er dem schwarzhaarigen Titus begegnet; Titus kommt in große Verlegenheit. Plutzerkern hat außerdem ein besonderes Verhältnis zu seiner Herrin, der

Gärtnerin Flora. Nach dem Tode ihres Mannes durfte er ihr immer Gesellschaft leisten, durch Titus wird er zu seinem Ärger verdrängt; er erlebt aber den Triumph, daß Titus Flora verläßt und er wieder in seine alten Rechte eintreten kann. Auf diese Weise verstrickt Nestroy diejenigen Personen in die Handlung, die wie Staberl in den "Bürgern in Wien" bei seinen Zeitgenossen neben dem Konflikt stehen und nie eine Aufgabe, einen wirklichen Anteil darin gewinnen. Eine selbständige Füllperson wie Thomas im "Unbedeutenden" gewinnt innerhalb des Konflikts auf folgende Weise ein spezifisches Interesse: Puffmann, der Sekretär des Barons Massengold, hat daran mitgeholfen, daß ein anderer die Braut Massengolds entführen konnte. Thomas war zufällig Zeuge, wie Puffmann nach der vollführten Tat in ein Boot springen will, um schnellstens zu seinem Herrn zurückzukehren. Thomas hält ihn davon ab; er glaubt, Puffmann wollte sich das Leben nehmen und er habe ihn nun gerettet. Puffmann aber glaubt, Thomas habe ihn bei seiner Machenschaft beobachtet. Thomas läßt nun nicht mehr von Puffmann ab. Es entwickelt sich zwischen ihnen eine Auseinandersetzung, die sich zwar in die gesamte Handlung einfügt, aber dennoch nie ihre Selbständigkeit verliert: Thomas besucht Puffmann zu verschiedenen Malen und bittet ihn um Geld. Puffmann fühlt sich erpreßt, denn er möchte um keinen Preis, daß sein Herr erfährt, wo er sich zu der Zeit der Entführung aufhielt. Thomas dagegen hält Puffmann für seinen Freund, der ihm großmütig unter die Arme greift. Dieser Konflikt entwickelt sich neben dem eigentlichen großen Konflikt, er blitzt immer nur kurz auf in eingestreuten Szenen, er ist zwar von der Gesamthandlung abhängig, hat aber selbst keine Wirkung auf sie; er fällt geradezu heraus. Thomas und Puffmann sind aber doch durch den Hauptkonflikt aneinander gebunden: Puffmann hat nämlich als Alibi angegeben, er sei zu der fraglichen Zeit bei Klara Span gewesen. Klara Span ist die zukünftige Schwiegertochter von Thomas. Durch Puffmanns Verleumdung wird Klaras Ehre befleckt. Das besonders Verwickelte und Spannende besteht darin, daß die beiden dauernd im Irrtum

über einander sind. Der "Wohltäter" ist Thomas größter Feind; der "Erpresser" ist Puffmann gegenüber geradezu zahm; wenn er ahnte, wer seine Schwiegertochter verleumdete, würde er Puffmann an den Kragen gehen. Hinzu kommt, daß Thomas immer den Beweis in Händen hat, daß Puffmann gelogen hat, aber nie Gelegenheit bekommt, alles aufzulösen. Die dauernde Ahnungslosigkeit bewirkt die Spannung im Nebekonflikt.

Durch Thomas ist der Nebekonflikt auf höherer Ebene mit der Handlung verbunden, er stellt in gewissem Maß eine Parallelhandlung dar und beleuchtet eine zweite Seite desselben Problems. Während der Bruder Klaras, Peter Span, mit allen Mitteln darum kämpft, die Verleumdung aufzuklären und den guten Namen seiner Schwester wieder herzustellen, paktiert Thomas mit dem Übeltäter. Einerseits sorgt er, indem er Puffmann Geld abknöpft, für die ausgleichende Gerechtigkeit, andererseits wird er durch das Geld korumpiert. Die eigentlich selbständige Handlung dient also doch der Vermehrung und Erweiterung des Konflikts.

Die Einteilung nach Konflikt-, Gebrauchs- und Füllpersonen dient dazu, den technischen Aufbau des Konflikts und den Mechanismus eines Stücks zu erkennen. Wir wollen sie anhand der Betrachtung eines Stückes rechtfertigen. Im "Mädl aus der Vorstadt" gibt es vier Konfliktpersonen: Kauz, Gigl, Frau von Erbsenstein und Thekla. Kauz hat vor Jahren einen Einbruch bei sich selber vorgetäuscht, um Geld, das ihm anvertraut war, behalten zu können. Seine Nichte, Frau von Erbsenstein, will ihren Verlobten Gigl heiraten, Gigl aber liebt Thekla, ein unbekanntes Mädchen. Theklas Vater war Kauz' Angestellter. Er kam nach dem Einbruch in Verdacht und entfloh, obgleich er unschuldig war. Auf diese Weise ist der Kreis zwischen den vier Konfliktpersonen geschlossen.

Zu den Konfliktpersonen gesellt sich Schnoferl. Er ist ein Freund Gigs, ein heimlicher Anbeter der Frau von

Erbsenstein und ein durch den Einbruch geschädigter Gläubiger Kauz'. Er möchte gern den geheimnisvollen Einbruch aufklären, denn er glaubt nicht an die Schuld von Theklas Vater. Im Grunde hat er zu den Konflikten keine starke und feste Verbindung; er ist eine Füllperson, die in Grenzen selbständig ist.

Zu diesen 5 Hauptpersonen kommen 5 weitere Füllpersonen: Madame Storch, Pepi, Rosalie, Sabine und Knöpfl, vier Weißnäherinnen und ein Pfaidler. Schnoferl bittet sie im zweiten Akt, Gigl seinen Liebeskummer zu vertreiben. Kauz lädt sie im dritten Akt in seinen Garten ein, um sich ein paar muntere Stunden zu machen. Durch sie kommt ein verräterischer Brief von Kauz zu Schnoferl, und damit hat Schnoferl Kauz in der Hand. Der Konflikt liegt zwischen den vier Konfliktpersonen, ausgetragen wird er durch die unwillentliche Vermittlung der Füllfiguren, die allesamt zwar ihren kleinen Nutzen verfolgen, aber nie die Absicht haben, Gigl, Kauz, die Frau von Erbsenstein und Thekla zu beeinflussen. Die vier Konfliktpersonen stoßen zwar aufeinander, aber sie sind miteinander hilflos, die Füllfiguren lösen den Konflikt, die Spannung, die Hilflosigkeit. Das wichtigste aber ist, daß nicht die Konfliktpersonen, sondern eine selbständige Füllperson, Schnoferl, zur Hauptperson der Posse wird. Er sucht zwar den Einbruch aufzuklären, aber er faßt alles falsch an, und nur zufällig löst er das Geheimnis. Schnoferl befindet sich "nach einigen Desperationsparoxysmen in eine(r) ruhige(n) Sarkasmus-Languissance, wo man über alles räsoniert und andererseits wieder alles akzeptabel find't." ⁴⁾ Er durchschaut seine Partner und sich selbst, und zugleich ist er im Konflikt unbedacht, voreilig, kurzsichtig und ahnungslos. Dieser Widerspruch ruft im Stück Spannung hervor, indem Schnoferl immer das tut, was er besser nicht täte. Er selbst steigt aber durch diesen Widerspruch zu der wichtigsten Person des Stückes auf; er beschleunigt die Handlung, und er verzögert sie. An ihm zeigen sich die meisten Seiten der Wirklichkeit einer Person. Die Spannung ist nicht nur

äußerlich, sie liegt nicht nur in der Handlung, sie ist auch innerlich, sie liegt in der Person selber.

f) Nestroy verknüpft die Personen sowohl en masse als auch einzeln miteinander. Die Verknüpfung en masse ist selten. Sie geschieht durch ein großes Ereignis, das nahezu alle Personen betrifft und zusammenführt. In der "Freiheit in Krähwinkel" sind alle Personen durch die Revolution miteinander verknüpft, überhaupt bewegt; in "Alles will den Propheten sehen" zieht eine Aufführung des "Propheten" von Meyerbeer alle Personen in ihren Bann. Die Verbindung unter den Personen ergibt sich dadurch mühelos, fast von allein. Trotzdem bleibt das Wichtigere immer die individuelle Verknüpfung einzelner Personen untereinander. Ausgangspunkt dafür ist ein spezifisches Interesse einer Person in einer bestimmten Situation. Die spezifischen Interessen wechseln je nach dem Partner und den Umständen.

Das soll sich bei der Betrachtung Weinberls aus dem "Jux" erweisen. Weinberls Verbindungen zu andern Personen beruhen teils auf seinem Dienstverhältnis, teils auf zufälligen Begegnungen. Er ist Zangler gegenüber der Untergebene; er hat ein Interesse daran, durch Eifer und Untertänigkeit sich auszuzeichnen. Er ist Christopherls Vorgesetzter, aber auch Freund; er ist autoritär und kameradschaftlich. Bei Madame Knorr tritt er als Kunde auf, während er in Wahrheit vor Zangler ein Versteck sucht; er hat ein Interesse daran, den Besuch möglichst auszudehnen, er ist verlegen und zugleich großspurig, und er beginnt zu lügen. Bei Frau von Fischer spielt er den Ehemann; er ist höchlich daran interessiert, daß seine "Frau" ihn nicht verrät und tut deswegen alles nach ihren Wünschen, angstschlotternd und zornbebend. Als Gefangener bei Fräulein Blumenblatt tritt er fest, Melchior gegenüber geradezu hochfahren auf, weil er glaubt, seine Verhaftung beruhe auf einem Irrtum. Als Betrüger, der seinen Geldbeutel überzieht, hat er im Gartenhauslokal nur ein Interesse: Flucht. Im Kampf mit den Einbrechern in Zanglers Gewölbe ist er

listig und tapfer. Weinberl ist immer dieselbe Person: Er will sich einen Jux machen, er ist immer bestrebt, die Oberhand zu gewinnen und, als alles schief geht, möglichst ungeschoren, d. h. unerkannt davonzukommen, aber durch die vielen verschiedenen Möglichkeiten, die er als Person verwirklichen muß, gewinnt seine Gestalt Umfang. Sie setzt sich aus widersprüchlichen Einzelhandlungen zusammen. Weinberl wird zur Hauptgestalt, weil er die meisten Seiten seines Wesens enthüllen muß. Bei jeder Begegnung entwickelt sich für ihn ein spezifisches Interesse, das ihn in seinen Handlungen den Partnern gegenüber bestimmt.

Wir wollen mit Weinberl den Hausknecht Melchior und Zangler vergleichen. Melchior, der dumme Hausknecht, hat überall das spezifische Interesse, seine Ansichten unbedingt seinen Partnern aufzuzwingen. Er versucht es Zangler gegenüber, er versucht es bei Fräulein Blumenblatt, gegen Weinberl und Sonders, und scheitert immer, obgleich er zum Teil im Recht ist. Auch er sucht also spezifische - wenn auch irrationale - Interessen bei den Personen durchzusetzen, mit denen er zusammentrifft, und dadurch werden aus den Begegnungen immer höchst individuelle Auseinandersetzungen. Aber Melchior fehlt von der Handlung her die Möglichkeit, sich zu entfalten, auf verschiedene Weise zu handeln; deshalb hat er nicht den Umfang Weinberls. Zangler hat zwar zu ebensovielen Personen Verbindung wie Weinberl, aber er gewinnt dennoch als Gestalt keine große Bedeutung, denn im Gegensatz zu dem sozial schwachen Weinberl, der durch seine Handlungen überall in Bedrängnis gerät und sich immer von neuem umstellen muß, ist Zangler immer der Prinzipal, der auf die andern Personen nicht einzugehen braucht und sich ihnen nicht einmal scheinbar anpassen muß. Er ist der grobe solide Mann mit der "vermischten Warenhandlung".

Durch die spezifischen Interessen der Personen entsteht die gesamte Verstrickung der Personen untereinander, die Handlung stellt gewissermaßen ein Netz mit vielen Netzknoten,

Handlungsknoten dar.

Die Entwicklung und Entfaltung der Handlung geht von einem Kern von Personen aus, die einander kennen, und zieht dann Personen in das Netz, die nur einer oder zwei Personen des Kerns verbunden sind. Den Kern im "Jux" bilden Zangler, Marie, Weinberl, Christopherl und Frau Gertrud, die Haushälterin. Alle übrigen Personen sind nur mit Zangler, höchstens mit Marie bekannt: Madame Knorr, Zanglers Braut; Frau von Fischer, ihre Freundin; Fräulein Blumenblatt, Zanglers Verwandte; Melchior, sein eben aufgenommener neuer Hausknecht, und Sonders, der Bewerber um Maries Hand. Die Verwicklung entsteht dadurch, daß Weinberl im Laufe der Handlung mit all den ihm unbekannten Personen in Berührung kommt. Spannung ergibt sich daraus, daß Weinberl, immer wenn er mit diesen Personen zusammentrifft, seinem Prinzipal, gegen dessen Gebot er sich schließlich einen "Jux" macht, bedrohlich nahekommt. Jedes neue, scheinbar harmlose Zusammentreffen droht mit einem Fiasko für Weinberl zu enden; sein Prinzipal ist ihm auf der Spur; erst im letzten Augenblick kann er immer entweichen.

Diese Art spezifischen Interesses der Personen und individueller Verbindung unter ihnen sucht man in dem schematischen Aufbau von Bäuerles "Bürgern in Wien" vergebens. Bäuerle, Gleich, Meisl, Berg, Kaiser, Hopp lassen entweder viel weniger Personen auftreten, oder, wenn viele Personen auftreten, wie in Hopps zu ihrer Zeit berühmter Posse "Doktor Fausts Hauskäppchen", so werden sie nicht einzeln miteinander verstrickt. Sie sind nur en masse in der Handlung verbunden. Sie stehen mehr nebeneinander, als daß sie aufeinander wirken. Es fehlt in all diesen Possen die Verstrickung aller mit allen in einzelnen Auseinandersetzungen und damit die Voraussetzung für den Wirbel der Handlung, die dramatische Spannung, die bei Nestroy herrscht.

Zweiter Abschnitt: Ort und Zeit

Vorbemerkung

Es soll untersucht werden, welche Möglichkeiten Nestroy durch den Ort und die Zeit gewinnt, seine Handlung aufzubauen.

Es ist nicht daran gedacht, Raum- und Zeitstrukturen bei Nestroy zu analysieren, sondern es geht um die Frage, was Orts- und Zeitbehandlung als Voraussetzung für den von Käte Hamburger genannten Prozeß bedeuten, in dem "das Wort Gestalt" werden kann.

1) Der Ort

Wie sorgfältig Nestroy auf die Vielfalt der Beziehungen, die wir bisher betrachtet haben, bedacht war, zeigt der Entwurf zu der ungeschriebenen Posse "Praktisch und Unpraktisch", in dem er vor der Skizzierung der Akte ausführlich die Verbindungen der Hauptpersonen festgelegt und begründet. Er vermerkt ausdrücklich, daß die Personen nicht für sich bleiben: "Dieses sind die Hauptpersonen, welche durch die Konflikte der Begebenheiten im Verlaufe des Stückes in B e r ü h r u n g k o m m e n . " Um die Berührung der Personen notwendig zu machen, legt er ihre Gewohnheiten fest und läßt den Ort so beschaffen sein, daß die Personen einander begegnen müssen: "Diese beiden Ehepaare haben von jeher einen gemeinschaftlichen Haushalt geführt und ein und dasselbe Haus bewohnt, so daß ein Teil der Handlung des ersten Aktes in dem beiden Familien gehörigen Hausgärtchen und in einem beiden Familien gemeinschaftlichen Zimmer spielt, von welchem Zimmer aus rechts die aparten Zimmer der Familie Grois, links die aparten Zimmer der Familie Scholz angenommen werden."

Im Hausgärtchen und in dem gemeinschaftlichen Zimmer müssen die Personen einander begegnen und notwendig in die Quere kommen, so daß sich möglichst zwischen allen Personen Auseinandersetzungen ergeben und die Spannung unter

den Personen nie abreißt.

Nestroys Stücke spielen teils auf dem Land, teils in einer Kleinstadt, oft, wie der "Jux" und "Die Papiere des Teufels", abwechselnd auf dem Land und in der Stadt. Die Handlung wird möglichst auf einen oder zwei Orte beschränkt, aber von diesem Ort werden mehrere Bilder gezeigt. Im "Talisman", den wir etwas genauer betrachten wollen, sind es fünf Bilder des einen Ortes: Ein Dorfplatz mit einem Eingang zu einem Herrschaftsgarten, ein Zimmer bei der Gärtnerin, ein Saal im Schloß, ein Gartensaal im Schloß und schließlich der Schloßgarten mit der Gärtnerswohnung und dem Schloß im Hintergrund. Allen Orten ist gemeinsam, daß sie vielen Personen leicht zugänglich sind, sowohl durch ihre Lage als auch durch ihre Soziabilität. Die freien Orte (Dorfplatz und Schloßgarten) sind nach allen Seiten offen. Die geschlossenen Räume (Zimmer und Saal) sind umgeben von Nebenzimmern, in die die Personen sich wenn nötig schnell zurückziehen können, aus denen sie überraschend in die Szene einbrechen können.

Der Ort ermöglicht eine gewisse Form geselligen Verkehrs. An den freien Orten kann jeder mit jedem zusammentreffen. Den Dorfplatz im "Talisman" betreten nacheinander Bauernburschen und Bauernmädchen, dann Salome, Flora und Plutzerkern, Titus und der Friseur Marquis. Sie werden vorgestellt, sie treten nicht alle miteinander in Beziehung, der Ort dient zunächst dazu, sie passieren zu lassen wie auf einem Laufsteg.

Die geschlossenen Räume, Säle, Vorsäle, Gasthofzimmer oder Läden stehen dem allgemeinen Verkehr offen; sie erlauben private und öffentliche Angelegenheiten, Besuche, Geschäfte, Feste und Gerichtsverhandlungen. Der Saal im "Talisman" (II⁶ff.) nimmt eine Fülle verschiedener Personen auf und dient den verschiedensten Zwecken: in ihm geben sich Constantia und Titus ein Stelldichein; er dient als Geschäftszimmer für Titus, Monsieur Marquis, die gnädige Frau von Zypressenburg; in ihm empfängt Frau von Zypressen-

burg eine große Gesellschaft; in ihm wird Titus angeklagt. Alle Personen haben Zutritt; aber jede will etwas anderes, wenn sie auftritt, und entsprechend wandelt sich die Szene, während der Ort derselbe bleibt.

Titus verläßt ganz gegen Nestroys sonstiges Verfahren die Szene fast nicht. Er ist gebunden durch sein in sich entwickelndes Dienstverhältnis, alle Personen stürmen auf ihn ein, um ihn willentlich oder unwillentlich zu entlarven; gegen Salome, Monsieur Marquis, Constantia und Flora muß er sich seiner Haut wehren. Wie Weinberl ist er die Person, die die meisten Beziehungen zu anderen hat, die die meisten Seiten ihres Wesens hervorkehren muß oder kann. Titus braucht nicht abzutreten, damit, wie sonst, die eine Konflikt-Handlung unterbrochen wird; er kann auf der Szene bleiben, weil er nicht derselbe bleibt; mit jedem Partner ändert sich seine Lage, aus dem Hofjäger wird ein Sekretär, aus dem Schwarzlockigen wird ein Blondin, und schließlich wird er wieder der Rothaarige und ein Vagabund. Durch die immer neuen Auftritte und Angriffe der Partner entsteht eine solche Enge und Geballtheit am Orte, ein solches Netz von Beziehungen, daß Titus nicht abtreten darf und nicht entwischen kann. Es entsteht überhaupt am Ort der Eindruck, daß alle Personen wie von einem Ring umschlossen miteinander verstrickt sind.

Geballtheit und Enge am Ort werden dadurch erhöht, daß alles auf der Szene geschieht, sofern es irgend möglich ist. Selten ist bei Nestroy der Bericht über das, was zu gleicher Zeit außerhalb der Szene geschieht. Allerdings ist die Szene nach außen offen, sie öffnet sich immer wieder in ein Nebenzimmer; die Umgebung hängt drohend herein. Aus dem Nebenzimmer kann die Entdeckung von Verschworenen auf der Bühne drohen, das Nebenzimmer kann als Gefängnis dienen, es kann eine Überraschung enthalten, es kann Personen, die sich in Verlegenheit befinden, als Zuflucht dienen, es ist bestens geeignet zum Verstecken und Belauschen. Durch all dies wird der Auftritt nach außen offen,

so daß Überraschungen, angenehme und unangenehme, ins Spiel kommen und dauernd Spannung herrscht. Im "Zettel-träger Papp", in "Unverhofft" (III) und in "Hinüber-Herüber" befinden sich sogar einige der Hauptpersonen stets außerhalb der Szene; sie sind gegenwärtig, treten aber nie auf. Die Vorgänge auf der Szene sind nur die Hälfte der Handlung und stehen in Spannung zu dem, was draußen geschieht.

Eine besondere Möglichkeit, Fülle auf der Szene zu erzeugen und Verlegenheit zu bewirken, der Szene also gewissermaßen einen doppelten Boden zu geben, bietet das Versteck.

Wir finden 23 Verstecke auf Nestroys Bühne.⁵⁾ Die Personen verstecken sich, um andere zu belauschen oder sich ihnen zu entziehen. Das Versteck dient dazu, mehrere Personen miteinander zu verknüpfen und zugleich auseinanderzuhalten. Ob nun die Gefahr besteht, daß der Versteckte entdeckt wird, oder die, daß er seinerseits Geheimnisse entdeckt, immer wird der Auftritt durch das Versteck dichter, für Überraschungen offener. Der Zuschauer bekommt einen höheren Einblick in die Verhältnisse, die Ahnungslosigkeit der Personen wird vorgeführt, und die Handlung treibt ganz besonders deutlich auf den Punkt zu, wo die Ahnungslosigkeit auf die wahre Beschaffenheit der Verhältnisse stößt.

Der Ort fordert in seiner Soziabilität die Personen zu einem bestimmten Verhalten auf, d. h. sie müssen etwas tun, das dem Ort entspricht. Weinberl und Christopherl müssen, als sie mit Madame Knorr und Frau von Fischer in ein "Gartenhausetablisement" gehen, einen Tisch nehmen und ein Essen bestellen, was sie in große Verlegenheit bringt, da Weinberl kein Geld hat. Ebenso müssen sich Zangler, Melchior, Sonders und Marie dem, was der Ort verlangt, anpassen. Auf diese Weise werden die Personen in Handlungen verstrickt, die am Rande, die neben dem Konflikt stehen, die ihren Zielen entgegenstehen, ihren Absichten Widerstand bieten. Es entsteht immer wieder die

Spannung zwischen dem, was sie tun wollen, und dem, was sie tun müssen, was ihnen die Soziabilität des Ortes vorschreibt. Auch dies ist ein Mittel, durch das Nestroy Fülle auf der Szene erzeugen und über die Beschränktheit der Konflikthandlung hinausgehen kann, ohne die Verbindung mit ihr zu verlieren.

Der Ort bringt große allgemeine Ereignisse mit sich, Kirchtag, Karneval, Theateraufführungen und sogar Revolution, vor allem Feste, Gesellschaften, Bälle. Im "Mädl aus der Vorstadt" werden im ersten Akt Hochzeitsvorbereitungen, im zweiten Vorbereitungen zu einer Jause getroffen und im dritten gibt Kauz ein kleines Gartenfest. Die Festlichkeit am Ort verbindet erstens auf einfache und natürliche Weise die verschiedensten Personen miteinander. Der Ort zeigt zweitens in Festen, im Gasthofbetrieb eine Gegebenheit, die die Aufmerksamkeit der Personen beansprucht, die ihren Willen von ihren Zielen ablenkt, so daß sich der Konflikt nebenher im Hintergrund entwickelt, während sich im Vordergrund bloße Geselligkeit abspielt. Drittens enthüllen die Personen, die an diesem äußeren Geschehen teilnehmen, immer wieder eine neue Seite an sich; sie sind dauernd in Bewegung und in Unruhe; sie werden als Gestalt runder und komplexer, wie z. B. Gabriel Brunner in "Kampl", ein Geizkragen und Rechthaber, der auf dem Tanzfest der Frau Schulzmann in seinem Betragen Pauline gegenüber unerwartete, geradezu sympathische Züge gewinnt. Er tröstet Pauline darüber hinweg, daß sie nicht zum Tanz aufgefordert wird und erzählt von den Enttäuschungen in seiner Jugend, als er Körbe bekam.

Der Ort bei Nestroy ermöglicht Fülle, Fülle der Personen, der Handlungen, der Verstrickungen. Wie sich das im gesamten Aufbau der Stücke auswirkt, wird im dritten Teil ausführlich anhand eines Stückes dargestellt werden.

2) Die Zeit

Nestroy drängt die Handlung in kurze Zeit zusammen, legt nur kurze Zeitabstände zwischen die Ortswechsel und Akte und verwischt die Zeitunterschiede und Zeitunterbrechungen. 12 Possen spielen an einem Tag, zum Teil allerdings mit Unterbrechungen; 13 Possen spielen anderthalb Tage hintereinander. Insgesamt 36 laufen innerhalb kurzer Zeit und ohne große Sprünge ab.

Wie Nestroy also alles möglichst an einem Ort zusammenballt und anhäuft, so verfährt er auch mit der Zeit: Der "Talisman" spielt an einem Tag. Gerade an diesem Tag erwartet Flora den neuen Gartenknecht, kommt der Herr Marquis aufs Schloß, versammelt sich die Teegesellschaft bei der Schloßherrin und trifft schließlich der reiche Bierversilberer Spund, Titus' Vetter, auf dem Schloß ein. Die Häufung von Zufällen gewährt die Dichte der Handlung; eine Fülle von Verwicklungen kann erfolgen; die Möglichkeiten, die der Ort bietet, werden erst in der Zeit genutzt. Im "Jux" besteht der Witz der Handlung vornehmlich darin, daß Zangler und Weinberl in der Stadt immer am selben Ort und immer zur selben Zeit auftauchen, daß Weinberl es gerade noch vermeiden kann, Zangler in die Arme zu laufen. Die Begegnungen, die in den Beziehungen der Personen angelegt sind, die Möglichkeiten, die der Raum den Begegnungen bietet, werden erst in der Dichte der Zeit verwirklicht.

Nestroy verwischt die Zeitunterschiede und Zeitsprünge. Die Personen schleudert er geradezu mitten hinein ins Geschehen, nach jeder Unterbrechung, jedem Aktschluß, jedem Ortswechsel. Am Ende des ersten Aktes hat Weinberl noch ausgerufen: "Mir scheint, ich fang' schon an, verfluchter Kerl zu sein, das is der Vorgeschmack vom Jux." Und am Anfang des zweiten Aufzuges sagt Christopherl: "Das wär'n Abenteuer? Ich dank' - " ⁶⁾. Die Personen gehen ganz in der Gegenwart auf, sie entwerfen höchstens Pläne für die nächste Zukunft, sie halten keine langen Ausblicke oder Rückblicke.

Dazu werden sie von viel zu viel bestürmt, dazu werden sie auch viel zu leicht abgelenkt; außerdem reagieren sie, wie wir gesagt haben, immer sofort und mit ganzer Kraft, nicht auf lange Sicht hin. Das hat für das ganze Stück, für Nestroys dramatische Gestaltung eine wichtige Folge: Die Szene ist immer von unmittelbarer sinnlicher Gegenwartigkeit - hier und jetzt wird gehandelt. Tempo entsteht in der Szene, die Personen werden gehetzt und hetzen sich selbst, die Handlung fließt, die Ereignisse, Verhältnisse und Verbindungen sind dauernd im Fluß, nichts ist fest und verläßlich. Beständig ist nur die Spannung, die aus dem dauernden Wechsel, der Drohung des Wechsels entsteht.

Zusammenfassung und Überleitung

An den Stoffen haben wir Nestroys Möglichkeit kennengelernt, Begegnungen, Zusammenstöße und Verwicklungen herbeizuführen. Bei den Personen fanden wir die Breite der Beziehungen und die Brüchigkeit der meisten Verhältnisse, wodurch Nestroy die Möglichkeit hat, eine Auseinandersetzung in jedem Auftritt zu gestalten. Am Ort und an der Zeit sahen wir, daß Nestroy es in allen Vorgängen auf Häufung und Ballung abgesehen hat. Das sind die äußeren Mittel Nestroys, der Rohstoff der Aufmerksamkeit, der den Handlungen und Äußerungen der Personen, der Wirklichkeit in den Stücken eine gewisse Vorform gibt. Im Stoff, in den Personen und an Ort und Zeit zeigen sich schon Nestroys Härte, Gewalt und Hast bei der Behandlung des Stückes; Gewalt bekommt das Stück allerdings erst in der Sprache. Die Sprache hängt jedoch mit dem Stoff und der darin sich zeigenden Neigung zur Gewaltsamkeit, zu Knallwirkung und Unwahrscheinlichkeit zusammen. Sie kann davon gar nicht frei sein, wie sich zeigen wird.

ZWEITER TEIL
DER AUFTRITT

Erster Abschnitt: Nestroys Sprache

Es geht in diesem Abschnitt um den Aufbau des Satzes, um die Form, in der etwas mitgeteilt wird, um die für Nestroy typische Aussageform im dramatischen Gespräch. Wir führen nur einzelne Sätze an und wollen das eigenartige Verhältnis zwischen Form und Inhalt, zwischen der Aussage des Satzes und seiner Beziehung zur Handlung betrachten. Am Ende versuchen wir zu erkennen, wie das Verhältnis sich auf das Werden der Gestalt auswirkt. (Wir untersuchen nicht die Struktur der Sprache Nestroys überhaupt und lassen die besondere Bedeutung des Witzes außer acht.)

Typisch für das Wiener Volkstheater ist das Streben nach Kürze des Ausdrucks. Es findet eine Entwicklung zur Kürze von Bäuerle bis Nestroy statt. Ein Anfang wie in Nestroys Posse "Einen Jux will er sich machen" ist bei allen seinen Vorgängern undenkbar:

Zangler: Ich habe Ihnen jetzt ein für allemal g'sagt -

Sonders: Und ich Ihnen ein für allemal erklärt' -

Zangler: Daß Sie meine Nichte und Mündel nicht kriegen. -

Sonders: Daß Marie die Meine werden muß. -

Zangler: Das werd' ich zu verhindern wissen.

Sonders: Schwerlich so sicher als ich es durchzusetzen weiß.

Zangler: Kecker Jüngling!

Sonders: Hartherziger Mann! Was haben Sie gegen mich? Meine Tante in Brüssel ist reich.

Zangler: Gratulier'!

Sonders: Ich werde sie beerben.

Zangler: Aber wann?

Sonders: Sonderbare Frage; nach ihrem Tode.

Zangler: Und bis wann wird sie sterb'n? Aha, da stockt die Antwort. So eine Tant' in Brüssel kann leben, solange sie will. ¹⁾

Die Sätze sind kurz, Haupt- wie Nebensätze sind syntaktisch sehr einfach. Auf der Kürze der Sätze beruhen das Tempo und die Wucht der Unterredung. Die Sätze stehen unvermittelt nebeneinander, obwohl sie inhaltlich genau aufeinander bezogen zu sein scheinen. Unvermittelt folgen einander sogar zwei Sätze ein und derselben Person: Sonders sagt: "Was haben Sie gegen mich?" Und antwortet: "Meine Tante in Brüssel ist reich." Die Frage scheint auf seinen Charakter zu zielen, die Antwort bezieht sich nur aufs Geld. Von der Frage zur Antwort erfolgt eine radikale Wendung der Gesprächsrichtung. Den Personen wird im Reden kein Raum zu umschweifenden Erwägungen gelassen. Das bedingt die Schärfe der Sprache, die Schärfe der Auseinandersetzung überhaupt, die außerdem dadurch erhöht wird, daß die Personen unverhohlen alles aussprechen, was ihrer Situation gemäß ist. Besonders Zangler nimmt kein Blatt vor den Mund. Einerseits unmenschliche Härte, andererseits komische Dummheit treten in seiner Frage zutage: "Und bis wann wird sie sterb'n?" Die Frage ist streng sachlich und zugleich unsinnig. Nestroys Leistung besteht darin, daß beides verbunden ist: Die Kürze und Unvermitteltheit führen dazu, daß die Rede sogleich auf die Sache kommt, daß aber zugleich die Personen nicht ganz ihre Reden erfassen und rational überwachen. Das Ergebnis ist Spannung, und zwar Spannung zwischen dem, was die Person sagt, und dem, was ohne ihren Willen zum Ausdruck kommt. Kürze und Unvermitteltheit zeigen sich immer wieder in Nestroys Satzbau. Hauptsätze folgen unverbunden aufeinander. Im "Geheimnis des grauen Hauses" sagt der Diener Rochus zu der Frau von Salting über die Marquise von Folleville: "Ihnen geht der Theodor gar nichts an, Sie sind eine verheiratete Frau, Sie sollen da gar nicht mitreden. Das ist eine Wittib, mit der muß man Nachsicht haben." ²⁾ Diese fünf Hauptsätze sind durch nichts untereinander verbunden, in staccato folgen sie aufeinander; die Mitteilung wird eindringlich und scharf. Durch den Satzbau wird die Äußerung der Person schlagend. In einem alltäglichen Dialog ist eine Person nicht an alltägliches und herkömmliches

Verhalten gebunden. Sie macht sich von den Umständen, denen sie sich anpassen müßte, frei. Es ist schon ungewöhnlich, daß der Diener sich in die Unterhaltung der Herrschaft mischt. Durch die Form wird aus der Einmischung eine Aggression, allerdings eine geradezu abstrakte Aggression, die über die Situation und die beteiligten Personen hinweggeht. Weder die Frau von Salting noch die Marquise vermögen darauf zu antworten. Die Äußerung trifft und erledigt sie. Sie ist dennoch viel weniger eine Mitteilung an die Partner als ein Zeugnis für den Willen und die Kraft Rochus', ein Zeichen für einen Egoismus, der sich unbedingt durchsetzen will und von niemanden gebremst werden kann.

In einem anderen Satzgefüge wird durch die Aneinanderreihung der Hauptsätze geradezu ein Rausch erzeugt, in dem die Zuordnung der Einzelheiten willkürlich erscheint: "Denn sehn Sie, ich hab' eine Geliebte zu Haus, die Wawi, sie ist die Tochter von meiner Quartierfrau, ein vortreffliches Madl, wirklich, solche wird's wenig geben, sie arbeitet für die Leut', ihre Mutter hat einen kleinen Marchandmode-Laden, sie is brav, treu, häuslich, nett, nicht so schlampet, wie's viele gibt, ich werd' sie auch heiraten, ich bin die rechte Hand meines Prinzipals, die Seele seines Geschäfts, also muß ich auch im Gehalt avancieren, denn Vermögen hat die Wawi keins." ³⁾

Der Sprecher, Blasius aus dem "Grauen Haus", schildert die Tüchtigkeit und Armut seiner Wawi, er bezeichnet sich als die Seele des Geschäfts bei seinem Prinzipal, was eine Lüge ist, und folgert daraus: "Also muß ich auch im Gehalt avancieren", Begründung: "denn Vermögen hat die Wawi keins". Wir finden in dem Satz die Kürze, die Kurzangebundenheit, den Wunsch, sich unbedingt ins Recht zu setzen, wie wir sie schon beobachtet haben, aber der springende Punkt des Satzes ist die letzte Begründung "denn Vermögen hat die Wawi keins." Die Entwicklung bis zu diesem Punkt ist folgende: Blasius sagt, er sei tüchtig, also

müsse er avancieren, denn seine Braut sei arm. Blasius ganzes Denken kreist um die Tatsache, daß seine Braut kein Geld hat. Der Gedanke daran schleicht sich aber nur unversehrt in seinen Satz ein, als unlogische Begründung für seine Gehaltsaufbesserung. Die grammatikalische Form des Begründungssatzes verschleiern die Tatsache, daß Wawis Armut Blasius bedrückt. Mit "denn" wird die Hauptsache, die Lebenssorge Blasius' zu einer Kleinigkeit herabgedrückt, in eine Form gebracht, in der sie als Hauptsorge nicht mehr kenntlich sein soll. Die Armut wird grammatikalisch zur bloßen Erläuterung. Tatsächlich stellt sie aber einen neuen Sachverhalt dar, der mit dem Vorigen, der Hoffnung auf eine Beförderung nichts zu tun hat. Der neue Gedanke fällt, weil er eine ihm ungemäße grammatikalische Form hat, um so stärker aus dem Zusammenhang heraus, drängt sich als etwas auf, daß nicht zum Vorangegangenen paßt. Die Person möchte weniger sagen, als sie denkt und fühlt, aber allein durch die grammatikalische Form ihrer Rede verrät sie sich, legt sie ihre innere Verwickeltheit bloß.

Schon bei Zangler, Sonders und Rochus bekamen die Einzelheiten der Sprache eine eigene sinnliche Kraft. Zwischen den unverbundenen Hauptsätzen entstehen Lücken und Pausen, jeder Satz ist in sich satt und abgerundet, die ausgesagten Dinge stehen für sich allein, sie haben ein größeres Gewicht, als wenn die Sätze hypotaktisch miteinander verbunden wären. Stück für Stück wird die Aussage zusammengesetzt, aber jedes Stück behält sein Eigengewicht, seine Selbständigkeit. Nestroys Satz besteht aus abgehackten, Einzelstücken. Von Hauptsatz zu Hauptsatz erfolgt mehr oder minder eine Wendung: Blasius hat eine Geliebte; sie ist die Tochter der Quartierfrau; sie ist ein vortreffliches Mädchen; sie arbeitet für die Leute; ihre Mutter hat einen kleinen Modewarenladen; Wawi ist treu; viele Mädchen sind schlampig; Blasius will Wawi heiraten; er ist die rechte Hand seines Prinzipals; er muß im Gehalt avancieren; schließlich: Wawi hat kein Geld. Von Satz zu Satz ergibt sich

eine leichte Unstimmigkeit, eine Lücke in der Gedankenführung, ein Sprung. Besonders die Bemerkung über den Marchandemodeladen der Mutter fällt aus dem Rahmen der Mitteilung heraus. Dennoch hat der Satz einen festen Zusammenhalt, eine allmählich sich entwickelnde Steigerung und eine Schlußpointe, die alles abrundet. Von der sachlichen Mitteilung erhebt er sich zu einem großen Loblied auf die Wawi, auf ihren Charakter, ihr Tun, ihre Umgebung, steigt dann höher zum Selbstlob Blasius', und als der Glanz der Verhältnisse am größten erscheint, wird alles von dem letzten Satz widerrufen, "denn Vermögen hat die Wawi keins". Die Spannung des Satzes, der langen unvermittelten Reihung erreicht am Schluß ihren Höhepunkt in der Selbstwiderlegung.

Auch Nestroys hypotaktische Satzgefüge wirken oft parataktisch. In "Unverhofft" sagt Ledig: "Der Ehestand hingegen ist als wie eine Landpartie, wo man sich eine Menge vornimmt, wie unendlich man sich unterhalten will, da wird meistens nix draus, allerhand Verdruß und ein rechts Wetter sind, so wie das landpartieliche, auch das eheliche Fazit." ⁴⁾ Nestroy zieht den Gegenstand der Mitteilung umständlich in die Länge, jeder Teil wird wichtig. Die Bindeworte "wie" und "wo" sind sehr lässig gebraucht, dadurch wird das Gefüge entspannt. Durch das dritte Bindewort "da" wird es unvermutet wieder gespannt. Der Anschluß ist hart, geradezu knallig, nicht geschmeidig und weich. Mit "da" beginnt eigentlich ein neuer Satz. Nach dem Satz "da wird meistens nix draus" folgt überhaupt kein Bindewort, "allerhand Verdruß" leitet einen vollständig vom Vorigen abgelösten Satz ein. Der ganze Satz besteht aus einer Reihe von Sinneinheiten. In der parataktischen Entspannungtheit des Gefüges entsteht Spannung durch die Härte der Fügungen. Die Gemeinsamkeit von syntaktischer Einfachheit, von Härte der Fügungen und Spannung der Satzführung, die auch in Ledigs Satz auf eine überraschende Schlußwendung zielt und sich in ihr löst, bestimmen immer Nestroys Sprache.

Was Ledig sagt, bekommt in den Einzelheiten eine schlagende Wirkung. Seine Sprache verursacht Tempo und wird scharf. Ledigs Satz enthüllt den Angriffsgeist des Sprechers. Der Angriffsgeist wird erhöht durch die Lässigkeit im Gebrauch der syntaktischen Mittel, durch die ungenauen Fügungen. Rochus, Blasius und Ledig gehen sozusagen rücksichtslos mit ihrer Sprache um, und also auch mit dem, was sie sagen. Das prägt den Stil ihrer Gespräche und muß auch abfärben auf ihr Vorgehen in der Handlung.

Ausgeprägte Schachtelsätze sind bei Nestroy selten. Gehäuft treten sie nur im Monolog auf, wo eine Person nicht nur Gedanken vorbringt, sondern Nachdenken vorführt. Wir wollen einige Sätze anführen und das Charakteristische an ihrem Aufbau untersuchen. Schnoferl sagt im "Mädl aus der Vorstadt" zu Gigl in Bezug auf Frau von Erbsenstein: "Nur dem Umstand, daß mein Alter um zehn Jahr über 'liebenswert' und meine Schönheit um zwanzig Grad unter 'liebenswert' steht, hast du's zu verdanken, daß ich dir diesen guten Rat gib, sonst hätt' ich von deiner Dummheit profitiert und hätt' g'schaut, daß ich s' selber erschnapp'."⁵⁾ Selbst in diesem Schachtelsatz wird die Mitteilung nicht geballt und verknäult, sondern allmählich entfaltet. Die Erläuterungen des "Umstands" werden geschachtelt, aber dann heißt es "sonst hätt' ich von deiner Dummheit profitiert und hätt' g'schaut, daß ich s' selber erschnapp'." Es liegt eine kleine Verzögerung zwischen dem Profitieren von der Dummheit und dem Schauen nach dem Erschnappen, beide Gedanken setzen sich voneinander ab. Neben dem von der Kürze und Unvermitteltheit herrührenden Tempo ist also in Nestroys Sprache an anderen Stellen eine gewisse Langsamkeit und Behutsamkeit wirksam. Durch sie werden andere Gegenstände zum Inhalt der Rede als die Situation, die Handlung verlangen:

Die Sprache, statt immer ein Ding oder Gefühl beim einfachsten, nächsten Namen zu nennen, tendiert dahin, etwas anderes zu erfassen, als die Handlung erfordert und sich

dem zu Nennenden, dem Ding oder Gefühl, auf langem Umweg zu nähern. Wir finden etwas Ähnliches schon in der Frage Zanglers an Sonders über die Tante: "Aber bis wann wird sie sterb'n?" eine Frage, die jede sachliche Unterhaltung aufhebt. In Blasius' Worten über sich und seine Braut findet sich eine Fülle von Dingen, die zur Ausmalung der Aussage dienen. In dem Satz Schnoferls würden ein paar Worte über sein Alter und seine Häßlichkeit ausreichen, um seinen Verzicht auf die Frau von Erbsenstein zu begründen. Mit der umständlichen Umschreibung seines Mangels an Liebenswürdigkeit geht Schnoferl weit über eine nackte Aussage hinaus. Er gibt ihr ein unerwartetes und fremdes Aussehen.

Langsam und behutsam entfaltet Schnoferl nach vielen Seiten seine Anschauung und sein Gefühl; er geht nicht einfach darauflos. Der Satz knüpft viele Beziehungen zwischen Schnoferl und Gigl: Er rührt an die Freundschaft zwischen den beiden, die Schüchternheit Schnoferls, die sogenannte Dummheit Gigs usw., statt nur eine Aufforderung an Gigl zu enthalten, Frau von Erbsenstein zu heiraten. (Aber wenn die Sprache auch über den Rahmen der Handlung hinausgeht, so verliert sie doch nichts von ihrer Kürze und Geradheit, wie der abschließende zupackende Nebensatz "daß ich s' erschnapp' " beweist.)

In der Posse "Heimliches Geld, heimliche Liebe" sagt Dickkopf zu einer Frau in mittleren Jahren: "Es gibt junge Mädln, wo's was nutzt, wenn man s' vor'n Abgrund warnt, aber Wittib weiß ich noch keine, die zu Vernunft kommen is, wenn man ihr zuruft: 'Alte, du rennst in dein Verderben!' " 6). Nestroy bringt mit den jungen Mädchen etwas ins Spiel, das außerhalb der Situation liegt. Auf die Weise kann er Dickkopfs Äußerungen zuspitzen und wirksamer machen. Dazu ist eine gewisse Umständlichkeit nötig, die ausgeglichen wird durch die Kürze der Satzglieder und die unverhohlene Grobheit des Sprechers. Nestroy baut den Satz so auf, daß er spannend wird: Die Aussage, daß es zwecklos

ist, alte Weiber vor Dummheiten zu warnen, wäre platt und trocken. Die Spannung entwickelt sich mit dem Anstieg des Gedankens vom jungen Mäd1 zum alten Weib und durch den Gegensatz beider. Die einfache Aussage wäre zudem ihrer Abstraktion wegen trocken, spannungslos. Nestroy dagegen ist konkret: Das Mäd1, die Wittib, die Alte sind konkret; vor dem Abgrund warnen, zur Vernunft kommen, ins Verderben rennen, das sind feststehende Redewendungen, in denen das Konkrete, das Bildhafte vorherrscht. Durch die Nähe zum Konkreten erhält der Satz seine gestalthafte Eindringlichkeit, die dann durch die Kurzgliedrigkeit und innere Geschlossenheit der Hauptsätze verstärkt wird. Dickkopf verweilt ausführlich bei jeder Einzelheit, so daß sie Gewicht bekommt: nach jedem Komma könnte der Satz am Ende sein; jeder neue Satz ist angeflickt, aber dennoch hat der Satz einen langen Atem; in jedem Satzteil ist der Satz auf der Höhe seiner Aussage und doch bewegt er sich unaufhaltsam auf sein Ende, seinen Höhepunkt zu. Auf den Höhepunkt hin ist er gespannt. Die Spannung darauf gibt ihm seine dramatische Kraft.

Ein letztes Beispiel: In "Höllenangst" sagt Leni: "Ich kaufet ein' (grünen Schleier), aber 's is nur das Fatale, wie man ein' grünen Schleier hat, is es grad, als wenn man hint' oben sitzt auf der Equipage, man kennt gleich, daß das a Kammerjunger is." ⁷⁾. Auch hier zieht Nestroy die Satzteile auseinander: "Aber es is nur das Fatale, wie wenn man ...". Durch diese Art Behutsamkeit wird die Sache umständlich, geradezu liebevoll behandelt. Die Person verliert sich in ihrem eigenen Nachdenken. Man wird Zeuge, wie sie behutsam ihre Gedanken ordnet, wie dadurch die Sprache locker und das, was die Person sagt, eigentümlich leicht wird, frei von Anstrengung und Gesuchtheit. Durch die sprachliche Flickerei wird der Gedanke hin und her gewendet, gespannt und spannend gemacht und erst am Ende, in einem Angriff, kommt er zur Ruhe.

Die Schachtelung ist vermieden. Eine allmähliche Gedankenentwicklung bestimmt die Folge der Satzglieder. Durch dieses

Verfahren vermag Nestroy die Elemente eines Tatbestandes so auseinanderzulegen und eindringlich zu gestalten, daß sie zueinander in Spannung geraten. An jedem einzelnen Punkt ist die Sprache fest und konkret, so daß eine Person an jedem Punkt spontan einen Angriff gegen eine andere Person führen kann, und ihre Gedanken nicht erst lange zu entwickeln braucht, wie es sich dann auch im Dialog zeigen wird.

Nun sprechen die Personen Nestroys mitunter Sätze von ungewöhnlicher Länge, in denen Nestroy mit Hilfe von Substantivierungen und Partizipialkonstruktionen syntaktische Unter- und Nebenordnungen vermeidet und in denen ein Verb eine Kette von Eigenschaftsworten und Hauptworten tragen muß, wie in dem Satze Tosts: "Selbst der etwas kriminalische Hintergrund wirft einen interessanten Schein auf das Gemälde dieser Verkettungen." ⁸⁾ Oder in dem Satz Damians: "Ich bemerke mit Mißvergnügen gänzlichen Mangel an Anstalten zum Diner." ⁹⁾ Noch deutlicher ist es in dem Satz, den Konrad über sich als Gegenstück zum verlorenen Sohn sagt: "Jener Durchgegangene ist zurückgekehrt als Geld verschlemmt und verspielt habender, bis zum Borstenviehhüter herabgekommener, dürftig in das, was er selbst war, gehüllter Vagabond, und hat dennoch offene Vaterarme gefunden - ich Durchgegangener kehre zurück als ein auf dem Stiefelzieher der Enttäuschung den Kothurn freiwillig vom Fuß gestreift habender, bonjourlbekleideter, durch zurückgeschlagenen Hemdkragen genial gestempelter Michael Angelo in spe - und das Vaterherz sollte regungslos bleiben?" ¹⁰⁾ Mit dieser Sprache macht sich Nestroy zunächst über alle Formen erstarrter, phrasenhafter Rede lustig. Er stopft den Satz mit sovielen Attributen voll und bedient sich derartig umständlicher Redewendungen, daß der Satz fast unverständlich wird und dem Blödsinn nahekommt. Die Kürze und Unvermitteltheit fehlen, die Pausen fallen auf den ersten Blick weg, die Behutsamkeit ist völlig der Umständlichkeit gewichen. Tempo und Ungestüm entstehen dennoch auch hier, da alle syntaktischen Abstufungen wegfallen und

alles in einen Hauptsatz gepreßt wird. Trotz seiner Glätte und inneren Abrundung wird der Satz nicht ausdruckslos oder -leer, denn auch hier treten die Einzelheiten stark hervor, nur nach einem anderen Verfahren: Es sperren sich die einzelnen Worte gegeneinander. Ein kriminalistischer Hintergrund, der einen Schein auf ein Gemälde der Verkettungen wirft - das ist rational nicht mehr nachzuvollziehen. Die einzelnen Worte verstoßen gegen den Zusammenhang des Satzes, und gerade dadurch gewinnen sie ihre Eindringlichkeit. Die Spannung entsteht hier einmal durch die einzelnen unvermittelten Worte selbst, nicht durch kurze Satzglieder, zum andern dadurch, daß einfache Vorgänge des täglichen Umgangs in eine hochgeschraubte amtssprachliche Phraseologie gekleidet werden. Die einfache Beobachtung, daß noch nichts vom Essen zu sehen ist, drückt Damian geradezu abwegig in der Phrase einer Amts- oder verdrehten Bildungssprache aus: "Ich bemerke mit Mißvergnügen gänzlichen Mangel an Anstalten zum Diner." Jedes Wort ist falsch, keines deckt irgendeine Realität, vor allem ist das Wort Diner fehl am Platze, denn bei dem armen Trödler ist nie an ein Diner zu denken. Nestroy wählt einen Satzbau und einen Wortschatz, der zu der sozialen Lage des Sprechers im Widerspruch steht, und schon ist Spannung da. Mehr noch als an den Schachtelsätzen kann man hier sehen, wie Nestroy die Aussage über eine Sache durch die Form des Satzes überspielt, wie über der sachlichen Aussage eine zweite entsteht, eine gestalthafte: Nestroy genügt zwar mit dem Satz dem Stoff, der Handlung, aber er geht weit darüber hinaus; der Satz selber wird Handlung, er schafft einen Charakter, eine dramatische Person. Es ist höchst bezeichnend, daß Damians Satz im Raum steht, ohne daß eine andere Person darauf eingeht. Stattdessen sagt Schlucker zu Damian: "Du Schwager, ich hab' dir heute früh ein' Geld mit'geben." Damians Satz ist nur um Damians willen da. - Die beiden anderen Sätze Tosts und Konrads stehen ohnehin in Selbstgesprächen.

Alle bisher angeführten Sätze, mit Ausnahme der Sätze von Zangler und Sonders, werden von Personen gesprochen, die

Nestroy oder Scholz spielten; sie entstammen gewissermaßen Nestroys bühnenmäßiger "Umgangssprache". Bei Nestroy gibt es aber Sätze, die in ihrem Wesen völlig anders sind, die man einer theatralischen "Hochsprache" zurechnen könnte. (Wir wollen im Folgenden aus technischen Gründen an den Begriffen "Umgangssprache" und "Hochsprache" festhalten.)

Ein Beispiel für die Hochsprache: Howart wagt in den "Beiden Nachtwandlern": "Die Liebe wird meine Eile auch ohne Erklärung begreiflich finden, Ihnen aber, Mylord, kann ich noch den Grund beifügen, daß ich in meinem Besitztum unerkant so manches erforschen will." ¹¹⁾ Es gibt keinen Sprung in diesem Satz. Die Hauptsätze sind durch das Bindewort "aber" logisch verbunden und fügen sich glatt aneinander. Der Nebensatz ist grammatikalisch ebenso richtig angeschlossen. Mit der grammatikalischen Richtigkeit und Abrundung ist eine bestimmte Art inhaltlicher Vollständigkeit verbunden. In den Sätzen der Hochsprache sagen die Personen alles, sie lassen nichts aus, auch nicht das Selbstverständliche. Indem Howart sagt: "Ihnen aber, Mylord, kann ich noch den Grund beifügen...", sagt er etwas völlig Überflüssiges, das nur zur Abrundung dient, aber durch diese Abrundung wird die Sprache spannungslos, leblos. Sie enthält viel weniger, als sie vorgibt zu enthalten, während die Umgangssprache mehr ausdrückte als sie zu enthalten schien.

Die Hochsprache ist eingleisig, eng, oberflächlich und vernünftelnd. Reichthal in "Höllenangst": "Ich bin am rechten Orte. Nur die Eile, die Ungeduld und hundert schmerzliche Erinnerungen, die meine Sinne verwirren, liessen mich nach kaum zweijähriger Abwesenheit die wohlbekannten Häuser und Straßen nicht sogleich erkennen." ¹²⁾ Er erzählt die Vorgeschichte klar und deutlich. Er macht aber nicht lebendig, was er sagt, denn er arbeitet nicht an seiner Aussage. An den Sätzen von Rochus, Ledig, Blasius und Damian erkannte man immer, daß derjenige, der die

Sätze formte, auch die Wirklichkeit formte und zuweilen umformte, um sich selbst ins Recht zu setzen. Reichthals Worte sind nur Plapperei, sie wiederholen Redensarten und lassen sie so, wie sie sind.

Zur "Hochsprache" und zur "Umgangssprache" gehört eine bestimmte Metaphorik. Die Metaphern der Hochsprache sind herkömmlich und mechanisch, die Metaphern der Umgangssprache sind neu und in sich sperrig. Zwei Beispiele für die Hochsprache: Ein Liebhaber sagt zuseiner Angebeteten: "Sie zeigen meinen Augen einen Abgrund, den mir Blumen verdeckten; noch nie blickt' ich in diese Tiefe." ¹³⁾, und ein anderer Liebhaber: "Ich treibe auf dem weiten Meere des Unglücks, mein Kompaß ist zerbrochen, meine Himmelskarte zerrissen, die Masten über Bord, der Anker losgerissen." ¹⁴⁾. Die metaphorischen Ausdrücke gehören alle dem gleichen Bedeutungsbereich an. Es entsteht ein einheitliches, klischeehaftes Vorstellungsfeld ohne innere Widersprüche. In diesem Stil sprechen die Personen nur als Sprachrohre des Klischees. Ihre persönliche Eigenart, ihr persönliches Dasein kommen nicht zu Wort, sie bringen Allgemeinheiten vor, sie sprechen nicht sich selbst aus, sie reden über sich selbst in der Form allgemeiner Redensarten und Bilder. Der metaphorische Ausdruck ist nur ein Ersatz für die sachlichen Worte, und könnte sofort gegen sie ausgetauscht werden. Es ist gewiß, daß Nestroy diese Sprache und ihre Träger verspottet oder vielmehr sie sich selber verspotten läßt. Aber ebenso gewiß ist, daß in Nestroys größten Stücken, im "Talisman", im "Jux", im "Zerrissenen" keine oder nur wenige unbedeutende Personen Hochsprache sprechen. In den besten Stücken mied Nestroy die Hochsprache.

Dagegen nun ein Beispiel für die Metaphorik der Umgangssprache; der Ladendiener Schippl sagt in "Mein Freund": "Mein Hirn sitzt schon als alte Bruthenn' auf dem Basiliskenei der Rache." ¹⁵⁾. Der Satz ist nicht glatt, er ist vielfältig und in seinen Teilen unstimmig. Sehr verschiedene Einzelheiten werden durch die Logik der Metaphorik

zusammengebracht: Hirn, Bruthenne, Basiliskenei und Rache. Das Basiliskenei der Rache entspricht dem hohen poetischen Stil, die Bruthenne dem niederen; der Abstand zwischen beiden, die Vermischung und zugleich Unvereinbarkeit macht die Spannung der Metapher aus.

Im vorigen Beispiel blieb Abgrund Abgrund und Meer Meer. Hier bleibt nichts, was es ist: das Hirn wird zur Bruthenne, die Bruthenne verbindet sich mit dem Basiliskenei. Die einzelnen Teile sprengen den Zusammenhang, und das letzte, worum es geht, die Rache, wird in dieser Form lächerlich. Während die Liebhaber die Metaphern klar überschauen, verliert Schippl den Überblick und preßt gerade darum die Teile gewaltsam zusammen. Seine Metapher enthält in ihrer Form mehr, als er ausdrücken will, sie überwältigt ihn, geht über sein Bewußtsein hinaus. Die Personen, die Hochsprache sprechen, haben ein Schablonenbewußtsein, sie selber sind Schablonen. Schippl zerbricht die metaphorischen Schablonen, aber er verfängt sich dennoch in ihnen, die zerbrochenen Klischees fügen sich nicht zu einer neuen Einheit zusammen, sie sperren sich gegen den Sinn dessen, was Schippl sagen will. Im Widerspruch eines gewaltigen rhetorischen Anspruchs zu der tatsächlichen Leistung wird Schippl zu einer dramatisch komplexen Person.

Die Metaphorik der Umgangssprache kommt oft dem Redensartlichen so nahe, daß sie als Metaphorik fast verschleiert ist: "Das fangt mir an, in d' Nasen z' gehn, bei mir schwankt schon kurios zwischen Komödie und Natur." ¹⁶⁾. Daß jemandem etwas in die Nase geht, daß etwas bei jemandem schwankt, ist redensartlich und bildhaft; das Bildhafte wird aber sofort verzerrt, wenn nicht sogar aufgehoben durch den Widerspruch zwischen den beiden Vorstellungen. Zwischen dem Inhalt der beiden Hauptsätze gibt es vom Bilde her keine Vermittlung. Gegen die Derbheit der Ausdrucksweise steht die Melodie des Satzes, die besonders durch das Adverb "kurios" entsteht. Im Grunde

sagt "kurios" nichts, es könnte wegfallen, aber die bühnenmäßige Umgangssprache Nestroys schleppt bei aller Derbheit und Geradheit Worte mit, die die Schärfe und Unbedingtheit einer Mitteilung mildern, durch die etwas Gemütliches, das Wort im besten Sinne verstanden, in den Satz kommt, etwas Gemütvolles - wir haben oben schon von der Behutsamkeit gesprochen. "Kurios" bekräftigt und schwächt ab; es bedeutet "merkwürdig", hier aber sagt es so gut wie nichts. Die Aussage wäre ohne "kurios" deutlicher, entschiedener; "kurios" wirkt verschleiern, es umspielt den Stoff. Zudem verschiebt es das Gewicht vom Inhalt der Aussage auf die Person, die die Aussage macht, es läßt die Person lebendig werden. Mit dem Worte "kurios" ist das Schwanken, von dem Federklecks spricht, Wirklichkeit geworden, die Aussage selber schwankt. Das Wort spiegelt das Gefühl der Person, es zeigt an, daß die Person völlig mit der Situation übereinstimmt, von der sie spricht.

Zusammengefaßt: In der Sprache Nestroys stehen Geradheit, Kurzangebundenheit und Tempo gegen eine gewisse Behutsamkeit und Gemächlichkeit. Die Sprache erreicht ihr Ziel auf einem Umweg. Sie vermittelt die Aussagen nicht durch die nächsten, sondern durch unerwartete, scheinbar sachferne Ausdrücke. Sie geht auf die Sache zu, die sie meint und zugleich an ihr vorbei und über sie hinaus.

Wir wollen zum Schluß an einem Beispiel betrachten, was "Hochsprache" und "Umgangssprache" bei der Darstellung der Wirklichkeit und bei der Gestaltung der dramatischen Auseinandersetzung leisten. Wir wählen eine Szene aus dem "Schützling", zwischen Pauline und Pappinger, einer Baronin und einem Buchbinder.

Pauline: "Ach, ein Vergnügen eigener Art wird es mir gewähren, aus verborgener Ferne für einen Unglücklichen die waltende Vorsehung zu sein; welch ein Hochgefühl, wenn ich gleich den guten Feen der reizenden Märchenwelt den magischen Stab über das anvertraute Schicksal schwinde."

Darauf antwortet

Pappinger: "Nur zu so! Das gute Werk is bereits gefalzt, wird ganz unscheinbar in densteifen Deckeln der Verschwiegenheit gebunden und nur der Goldschnitt soll das Auffallende sein." 17).

Pauline redet nur von ihrem Gefühl, aber es bekommt keinen persönlichen Ausdruck, sie spricht platt und unpersönlich von "ein(em) Vergnügen eigener Art". Der erste Satz die Vorsehung betreffend enthüllt eine Reihe von Widersprüchen: Der Ausdruck "verborgene Ferne" ist ein Pleonasmus; die "waltende Vorsehung" für einen "Unglücklichen" zu sein, heißt nichts anderes als sein Unglück behüten wollen. Im zweiten Satz zeigen sich Übertreibung und Ungenauigkeit: Pauline vergleicht sich einer guten Fee, die den magischen Stab über das anvertraute Schicksal schwingt. Der Ausdruck deckt nicht die Realität: Pauline muß ihrem Schützling mit Geld und Empfehlungen helfen, sie muß dazu sogar bei Lügen ihrem Mann gegenüber Zuflucht suchen. Von dem, was sie tun muß, spricht sie nicht. Was sie aber sagt, trifft die Sache nicht. Nun Pappinger: Schon mit den ersten Worten "nur zu so" ist eine Richtung da. Seine ganze Rede ist Anfeuerung. Er spricht metaphorisch, aber mit Druck auf die Baronin. Er spricht von dem guten Werk und davon, daß es gefalzt wird; das gute Werk der Baronin ist kein Buch, der Buchbinder ist aber besessen von den Vorstellungen seines Berufes. Im Wortspiel bleibt das gute Werk nicht das gute Werk, das gebundene Buch nicht, was es ist, sondern es entsteht ein drittes, eine unlogische Spielerei, die scheinbar keine Realität deckt, die aber gleichzeitig eine Willenserklärung ist; sie erfaßt die ganze Lage: Daß Pauline im Begriff ist, ihrem Schützling zu helfen, ohne sich selbst zu erkennen, zu geben und geht noch darüber hinaus mit dem Wort "nur der Goldschnitt soll das Auffallende sein", was heißen kann, daß das Werk Goldschnitt hat, da es von Pauline kommt, oder daß es ihn haben möge, gewissermaßen als Anspruch. Trotz der Unterwürfigkeit, die sich in dem Satz bekundet, zeigt sich hier Pappingers Angriffsgeist. Pauline redet in der Glätte der Hochsprache von ihren Gefühlen, aber sie erreicht sie nicht. Ihre

Sprache enthüllt ihr Schablonenwesen, ihre Rede fällt ins Leere. Pappinger spricht sachlich, fachlich, aber er erreicht in seinem metaphorischen Mischmasch seinen Willen. Er spricht seine Partnerin an; Pauline monologisiert. Pappinger ist der eigentlich Erlebende, daher der Überlegene in dem Gespräch, er ist die dramatische Person.

Mit den Metaphern der Hochsprache werden die Personen zu mechanischen Puppen; die Metaphern der Umgangssprache machen sie zu arbeitenden, wollenden Gestalten, zu Gestalten voller Energie.

In Nestroys ersten Possen, dem "Zettelträger Papp" und "Tritschtratsch", reden alle Personen Hochsprache, die geschilderte Art Bildungs- und Buchdeutsch. Mit der Sprache der Putzmacherinnen in "Tritschtratsch" macht Nestroy den Ansatz zur Umgangssprache. In der "Fahrt mit dem Dampfswagen" reden der Diener Johann, der Theaterdiener Nebel und der Koch Christoph, der die Nebenbuhlerrolle hat, eindeutig umgangssprachlich. Der Schloßinspektor schwankt noch zwischen Hochdeutsch und Umgangssprache; nur das Liebespaar August und Nanette redet hochdeutsch, die Sprache der Gebildeten. Von da an hat Nestroy seinen Ton.

Die Gebrauchspersonen und die Füllpersonen reden in allen Possen, auch wenn sie wenige Sätze zu sagen haben, Umgangssprache, außer Ärzten und Notaren und anderen Fachleuten, die sich natürlich an eine gewisse Fachsprache halten. Unter den Konfliktpersonen und den begleitenden selbständigen Gebrauchs- und Füllpersonen ergibt sich kein einheitliches Bild. In 18 Possen sprechen nahezu alle Personen Umgangssprache.¹⁸⁾ Zu den Ausnahmen gehören wie immer Autoritätspersonen, Ehefrauen und Liebhaberinnen, die zwar wichtig, aber passiv sind. Ihre Hochsprache ist das Kennzeichen für eine gewisse soziale Unangetastetheit¹⁹⁾. Unter den umgangssprachlichen sind sämtliche Nestroy-, Scholz- und Grois-Rollen. In 24 Possen gibt es zwei der Zahl nach ungefähr gleichstarke Gruppen: Die eine spricht

reines Hochdeutsch, die andere Umgangssprache. In 17 Possen ist der sprachliche Unterschied zugleich Ausdruck für den sozialen ²⁰⁾, in sieben Possen stimmt der sprachliche Unterschied nicht eindeutig mit dem sozialen überein ²¹⁾. Das Gewicht der Handlung ruht in diesen Possen auf den Personen, die Umgangssprache sprechen. Wo die Hochsprache laut wird, wie zwischen Weinberl und Frau von Fischer im "Jux" und Kern und seiner Frau im "Alten Mann mit der jungen Frau", da bewirkt sie, daß der Gegensatz zwischen den Personen schärfer und deutlicher wird, daß die Person, die Umgangssprache spricht, eigenwilliger und sozial schwächer erscheint. In sechs Possen überwiegt die Hochsprache ²²⁾. Sie gehören nicht zuletzt aus diesem Grunde zu den schwächsten, die Nestroy geschrieben hat, denn es kann sich keine sprachliche Spannung in ihnen entwickeln.

Im "Haus der Temperamente" wollen vier Väter ihre vier Töchter an vier Jugendfreunde verheiraten, was aber mit Hilfe eines schlaunen Intriganten von ihren vier Söhnen hintertrieben wird. Zu den vier Temperamenten gehören je ein Vater, eine Tochter, ein Sohn und ein Jugendfreund des Vaters. Alle Söhne, also alle Liebhaber, sprechen Hochsprache, ebenso die Väter, die Jugendfreunde und die Töchter von "Cholerisch" und "Melancholisch". Die Väter, Töchter und Jugendfreunde von "Phlegmatisch" und "Sanguinisch" sprechen Umgangssprache, ebenso der Barbier und Friseur Schlankl, der Intrigant, der Kleiderpfleger Hutzibutz, ein ungeschickter Vertrauensmann der Liebhaber, und ihre Helferin, das Stubenmäd'l Isabella.

Die Gewalttätigkeit des Cholerikers, die Steifheit und Feierlichkeit des Melancholikers hat also Nestroy nur in Hochdeutsch wiedergeben können oder wollen, die Trägheit und die Munterkeit waren das Element seiner Sprache. In der Sprache des Phlegmatikers und Sanguinikers kam er dem lebendigen Menschen, dem Geist seiner Menschen am nächsten. Alle Personen, die Umgangssprache sprechen, die also Aufmerksamkeit hatten und damit auch die Aufmerksamkeit des

Publikums, haben etwas Phlegmatisches und Sanguinisches, und eben davon gibt der Satzbau Nestroys ein Bild.

Zuletzt wollen wir noch die Sprache in ihrer Abhängigkeit von einer theatralischen Situation betrachten, bei der Kennzeichnung eines Augenblicks in der Handlung, bei der Fixierung eines Charakters.

Im ersten Prosasatz, der in den Possen gesprochen wird, herrscht Bewegung, Aufregung, Unsicherheit. Der Zuschauer befindet sich mitten in einer Verwicklung oder kurz davor. "G'schwind, Salerl, nur g'schwind" lautet der erste Satz in den "Anverwandten" ²³⁾. "Von der Ehe war also doch die Rede?" lautet der erste Satz in "Lady und Schneider" ²⁴⁾. "Ich bin am rechten Orte" lautet der erste Satz in "Höllenangst" ²⁵⁾. Der Grad der Aufregung und Unsicherheit ist in den drei Sätzen verschieden, aber ihr Charakter ist gleich. Sie weisen alle auf ein Geschehen zurück und auf ein Geschehen vor und ergreifen völlig die Gegenwart der Personen. Sie deuten alle auf eine Änderung, auf etwas Drohendes vor. Die Sätze beziehen sich nie nur auf den Sprecher, sondern immer auf eine Reihe anderer Personen.

Der erstaunlichste, nämlich beziehungsreichste erste Satz ist Dominiks Frage an Krämer, Kommis und Putzmacherinnen im "Mädl aus der Vorstadt": "Nicht wahr, so eine Kundschaft ist was Seltenes, a Braut, die vor der Hochzeit schon alles bezahlt" ²⁶⁾. Dominik spricht zunächst nur die Tatsache aus, dann scheint er andeuten zu wollen, daß er ein Verdienst daran hätte, daß die Braut schon alles vor der Hochzeit bezahlt hat, und schließlich wirft er mit seinen Worten einen Verdacht auf die Braut; gerade ihre Zuverlässigkeit macht sie verdächtig. Durch den ersten Satz ist sogleich Spannung geweckt, denn es bahnt sich etwas Unerwartetes an, und die bestehenden Verhältnisse scheinen zu wanken.

Mit dem ersten Satz, den eine auftretende Person spricht, ist aber auch ihr Charakter deutlich.

Ein Wucherer sagt als erstes: "Dero Anliegen mir bereits bekannt - zu Befehl ergebenst!" ²⁷⁾. Der Charakter des Wucherers zeigt sich in Hast, Demut und Draufgängerei; er kommt dadurch zum Ausdruck, daß der Sprecher sogar an Zeitworten spart.

Ein verkrachter Theaterdirektor "kommt aus der Türe des Extrazimmers": "Was is denn das für eine Bedienung? A halb Stund' sitz ich im Extrazimmer, warum zeigt das Dienstpersonale keinen Dienstfeifer, warum wimmeln keine Kellner um mich herum?" ²⁸⁾. Aus der Übertreibung und dem Anspruch der Äußerung hört man die Dreistigkeit, aber auch Ohnmacht eines Menschen, der in keine Verlegenheit kommen kann, der aber auch nie ans Ziel seiner Wünsche und Befehle kommen wird.

Ein Gevatter begrüßt, mit seiner Frau auftretend, die Wirtsleute: "Herr Göd, Frau Godl, wir sind so frei, wie geht's ihnen, befinden sich alleweil wohlauf, g'freut mich unendlich, Herr Göd, äußerst angenehm, Frau Godl! - Gevatterin (zu ihrem Mann): Dir geht wieder's Maul." ²⁹⁾. Mit der Geschwätzigkeit und Ängstlichkeit des Mannes, der Grobheit der Frau ist das Bild ihrer Ehe in zwei Sätzen gekennzeichnet.

Die Personen enthüllen mit dem ersten Auftreten nur einen einzigen Charakterzug, der Wucherer kriecherische Habgier, der Schauspieldirektor ein Bedürfnis nach Glanz und Beifall, der Ehemann hilflose Untertänigkeit, aber sie erfüllen ihre ganze Umgebung mit diesem einen Charakterzug. Sie drängen sich alle in den Vordergrund: Sie versuchen, die Umgebung zu unterwerfen. Das gilt sogar für einen schüchternen Charakter: denn auch der Gevatter in seiner Schüchternheit drängt sich seinen Partnern geradezu auf. Keine der Personen kann die Wirkung abschätzen, die sie mit ihrem Auftreten erzielt. Sie entwickelt in ihrer Beschränktheit ein Vermögen, sich blind in die Umgebung zu projizieren, rücksichts- und einsichtslos. Die Personen

haben die Tendenz, ihre Partner an die Wand zu drücken, sie zu unterdrücken, ohne es überhaupt zu merken. Diesen Zug, der im Ansatz schon bei Bäuerles Staberl vorhanden ist, haben bei Nestroy fast alle Personen, die eine sozial schwache Stellung kompensieren wollen. Sie entwickeln eine Art übertriebenes Selbstgefühl, das mit Schwäche und Angst verbunden ist. Dieses Selbstgefühl macht sie mächtig und ohnmächtig zugleich, mächtig, indem sie auf die Umgebung wirken, ohnmächtig, indem ihnen die Erkenntnis ihrer Wirkung, ihrer selbst abgeht. Das Selbstbewußtsein ist blind, es ist umso starrer, umso unerschütterlicher, je weniger Selbsterkenntnis, je weniger Selbstbewußtsein die Person hat. Die Person wird fortwährend in Selbstwidersprüche verwickelt, sie produziert dauernd ihre Selbstwiderlegung. Das ist die eigentliche gestalterische Spannung, die Nestroy bei der Charakterdarstellung erzeugt.

Wir werden noch oft Gelegenheit haben, dieses Selbstgefühl aus Nestroys Werk zu belegen, vor allem im Kapitel über den Dialog. Hier geht es um eine andeutende und vorgegreifende Bestimmung, weil es schon im ersten Satz als Charakteristikum aufblitzt. Der Wucherer sagt nämlich nicht nur: "Was wünschen Sie?". Der Schauspieldirektor ruft nicht nur nach dem Kellner. Der Gevatter sagt nicht nur guten Tag. Wie wir an der "Umständlichkeit" der Sprachgebung überhaupt beobachteten, tun die Personen stets mehr, als ihre Situation verlangt. Sie geben ihrem Selbstgefühl Ausdruck, der Wucherer, indem er sagt, daß er schon alles weiß, der Theaterdirektor, indem er seine hohen Ansprüche anmeldet, der Gevatter, indem er sich an seiner Rede berauscht. Schon im ersten Satz ist aber auch deutlich, daß dem großen Selbstgefühl die Wirklichkeit nicht entspricht. Er ist erfüllt von der Spannung zwischen beiden, einer Spannung, die sich als ein Grundthema Nestroys immer wieder zeigt.

Zweiter Abschnitt: Die äußere Form des Dialogs

1) Der Handlungswechsel von Auftritt zu Auftritt. Personenanzahl und Länge des Auftritts.

Um die Voraussetzung des Dialogs, die Entwicklung der Handlung von Auftritt zu Auftritt zu zeigen, stellen wir an den Anfang der Betrachtung eine kurze Beschreibung der ersten fünfzehn Auftritte der Posse "Karikaturen-Charivari mit Heiratszweck":

1. Szene: Die Köchin Kathi ist in der Küche allein; sie bereitet das Verlobungsmahl vor, mißgestimmt darüber, daß Muffinger, ihr Herr, seinen Sohn Isidor und sein Mündel Marie zu einer Heirat zwingt.
2. Szene: Adolf kommt in die Küche. Er liebt die Mündel Muffingers, er erkundigt sich bei Kathi nach ihr und klagt Kathi sein Leid. Adolf muß fliehen, denn in der
3. Szene: kommt Muffinger in die Küche, voll Mißtrauen gegen junge Leute, in denen er Mädchenverführer wittert. Er beginnt, Kathi ziemlich deutlich anzukündigen, daß er sie zu heiraten gedenkt. Kathi tut unbefangen.
4. Szene: Muffingers Sohn Isidor kommt dazu. Er gerät mit Muffinger in Streit, da er die geplante Ehe nicht schließen will. Muffinger geht ab, seinen Hut zu holen.
5. Szene: Nun will Isidor Kathi eine Liebeserklärung machen.
6. Szene: Muffinger kehrt zurück, treibt Isidor weg; Isidor hindert ihn aber auch, zärtlich mit Kathi zu sprechen. Beide gehen unzufrieden und wütend ab zum Advokaten.
7. Szene: Kathi allein, voll Verwunderung darüber, wie ihr zugesetzt wird, gesteht, daß sie verheiratet ist. Sie hat es dem Hausherrn verschwiegen, um die Arbeit bei ihm zu bekommen.

8. Szene: Finkl allein, Lied und Monolog.
9. Szene: Finkl, stellt sich heraus, ist Kathis Mann.
Sie freuen sich, einander wiederzusehen. Finkl berichtet von seiner Reise. Er will bei Kathi bleiben; sie gesteht ihm, daß sie nicht angegeben habe, verheiratet zu sein. Sein Mißtrauen erwacht. Als sie draußen Muffinger kommen hören, verschwindet er in Muffingers Zimmer.
10. Szene: Muffinger und Isidor kehren zu Kathi zurück, die voll Angst versucht, beide aus dem Haus zu schicken, damit sie ihren Mann nicht finden. Muffinger wird mißtrauisch, man hört ein Geräusch im Nebenzimmer. Er stellt Kathi zur Rede.
11. Szene: Da tritt Finkl auf, als Linzerin verkleidet und stellt sich als Kathis Mutter vor. Muffinger wird so freundlich, daß Finkl noch mehr Grund zur Eifersucht bekommt. Muffinger und Isidor gehen ab, um für den Advokaten einen Revers zu schreiben.
12. Szene: Finkl macht seiner Frau Kathi Vorwürfe, doch sie überzeugt ihn davon, daß Muffinger und Isidor ihr nicht nachstellen, und sie söhnen sich aus.
13. Szene: Muffinger kommt dazu und macht Kathi vor der vermeintlichen Mutter einen Heiratsantrag. Finkl unterwirft sich seiner Verkleidung und gibt seinen Segen. Danach geht er mit Kathi auf den Markt, Muffinger bleibt zurück im Wonnegefühl ³⁰⁾.

Die Beziehungen zwischen den Personen müssen nicht erst angespannen werden; sie sind schon fest eingefahren: Adolf, der Liebhaber, vertraut der Köchin, läuft aber vor dem Vormund seiner Geliebten davon; Muffinger haßt Adolf, möchte gern seine Köchin heiraten und zwingt seinen Sohn zu einer Heirat, die ihm selber Vorteile einbringt; Isidor will nicht heiraten, wagt aber nicht, sich offen dem Vater zu widersetzen; er stellt seinerseits der Köchin nach; Kathi muß vor ihm, vor Muffinger und sogar vor ihrem Mann

auf der Hut sein; Finkl ist ein Fremder, ihm gefallen die Verhältnisse nicht, die er vorfindet, aber er paßt sich mühelos an und übernimmt eine Rolle. Adolf, Muffinger, Isidor und Finkl sind aktiv, sie haben verschiedene Absichten, die sie bei Kathi oder durch sie erfüllen wollen. Kathi empfängt sie alle passiv an einem Ort, in der Küche.

Die Spannung in den verschiedenen Verhältnissen entsteht dadurch, daß sie alle auf Täuschung und Betrug beruhen. Sie können alle jeden Augenblick platzen. Alle Personen haben etwas zu verbergen, allen droht jeden Augenblick, daß sie entdeckt und bloßgestellt werden. Auch Muffinger, vor dem alle andern zittern, hat seinerseits Angst, daß seine Heiratswerbung bei Kathi bekannt wird.

Jeder Auftritt stellt zwischen Kathi und ihrem Partner eine besondere Gemeinschaft her, eine kleine oder große Verschwörung, die durch jeden Dritten gestört wird; durch den Dritten wird mit Notwendigkeit ein Wechsel in der Handlung erzwungen.

Was uns dieses Beispiel zeigt, gilt für alle Stücke Nestroys: In über der Hälfte aller Auftritte stehen bei Nestroy zwei Personen auf der Bühne. Zwei Personen bilden immer etwas wie eine Verschwörung gegen die abwesenden Personen. Sie hüten vor andern ein Geheimnis, sie möchten von andern nicht belauscht oder entdeckt werden. Mit dem Hinzukommen eines Dritten, ergibt sich von Auftritt zu Auftritt ein Wechsel der Parteien, eine neue kleine Verschwörung, und so entsteht der abrupte Wechsel der Handlung, so ergeben sich aus der Fülle der Möglichkeiten, die der Stoff und die Personen gewähren, die Überraschungen der Handlung, die unerwarteten Zusammenstöße unter den Personen. Von Auftritt zu Auftritt wird der Stoff gedehnt, zerstreut, gespannt. Die Unterredung von nur zwei Personen vermittelt immer nur einen Bruchteil der Wahrheit. Wahrheit und Irrtum bleiben vermischt, es bleibt eine lauernde Spannung auf die Auflösung der sich verwirrenden Handlungsmotive hin erhalten.

In gut einem Viertel aller Auftritte stehen drei Personen auf der Szene. Eine von diesen dreien stört, wie gesagt, in unserem Beispiel sind Isidor und Muffinger einander bei Kathi im Wege. Aus der Störung ergeben sich unmittelbare Auseinandersetzungen zwischen den Personen. Durch den hinzukommenden oder anwesenden Dritten wird verhindert, daß die Handlung sich in Ruhe entfaltet: Keine der Personen (außer Muffinger am Schluß) kommt dazu, ihre Absichten durchzusetzen; alle werden hingehalten; die Auftritte sind kurz, in keinem bietet sich Gelegenheit zu erschöpfender Aussprache; es entsteht eine Fülle von Handlungsansätzen, durch die die Personen in die verschiedensten Beziehungen zueinander geraten. So wird die Ungewißheit, der Schwebezustand der Unerfülltheit erhalten und mit ihm die Spannung auf eine endgültige Schürzung und Lösung der angespielten Verhältnisse hin.

Nur in wenigen Szenen, und zwar wenn fast alle Personen auftreten, meist am Ende eines Aufzugs, werden Aufklärungen gegeben, und die Personen erfahren plötzlich und alle auf einmal, die Lösung der Verwicklung. Erst da wird der Schwebezustand aufgehoben. Wo übrigens viele Personen auf der Szene stehen, führen nicht alle, sondern aus Gründen größerer Deutlichkeit und stärkerer Wirkung vornehmlich auch nur zwei oder drei Personen das Gespräch ³¹⁾.

2) Fülle und Enge auf der Szene.

Nestroy versucht, in allen Auftritten Fülle der Ereignisse, Prallheit zu erzeugen. Er erweitert den Dialog, er überschreitet die Begrenzung des Auftritts durch verschiedene Mittel, die er allerdings nicht erfunden hat, die zum Bestand der dramatischen Technik gehören, die er aber so häufig gebraucht, daß eine Arbeit über sein dramatisches Handwerk sie nicht übergehen darf.

a) Das erste und häufigste Mittel, die Begrenzung des Auftretts zu überschreiten, ist die Drittwirkung, ein altes Mittel der Dramatiker, besonders der Elisabethanischen Dramatiker, das mehr darstellt als die in der Forschung bekannte "indirekte Charakterisierung". Es handelt sich darum, daß das Gespräch der anwesenden Personen sich mit einem abwesenden Dritten beschäftigt, zum Teil ausschließlich, zum Teil nur andeutend. Bei Nestroy finden wir die Drittwirkung in mehr als der Hälfte aller Auftritte. Durch sie gewinnt Nestroy Abstand von den Personen, die sprechen, er muß sich nicht nur mit ihren Wünschen und Ansprüchen beschäftigen, sondern kann den Stoff des Gespräches vermehren. Es wird verhindert, daß sich die Personen über sich selbst völlig ausreden. Außerdem fällt Licht auf die Abwesenden, der Auftritt wird reicher und bunter. Die Erwartung der Anwesenden richtet sich auf die Abwesenden; durch die Rede von den Abwesenden kommt etwas Ungewisses, oft Drohendes in die Szene.

Die Drittwirkung ist nicht auf die Rede beschränkt, sondern erstreckt sich auf die ganze Handlung. Es ist Nestroys Prinzip, durch den abwesenden Dritten eine Drohung in die Szenen hineinzustrahlen. Die Drohung durch den Abwesenden ist auf die Spitze getrieben im 2. Akt der Posse "Einen Jux will er sich machen": Weinberl und Christopherl suchen Zuflucht vor ihrem Herrn, Zangler, bei Madame Knorr, die aber, was sie nicht wissen, Zanglers Braut ist. Zangler will sie gerade besuchen. Während Weinberl also bei Madame Knorr ist, droht immer, daß Zangler hereinplatzt; es ist nicht einmal von ihm die Rede, aber er ist immer gegenwärtig.

b) Das zweite Mittel Nestroys, den Dialog offen zu machen, ist das Beiseitereden. Durch dieses alte Mittel der Komödie gewinnt der Zuschauer einen Einblick in die Seele einer Person, wie ihn deren Partner nicht hat. Was eine Person beiseite sagt, ist eine Erläuterung, meist sogar ein Widerruf dessen, was sie ihren Partnern ins Gesicht

sagt. Bei Nestroy ist das Beiseitereden ein besonderes Mittel für unmittelbare Kundgebungen des unerschütterlichen Selbstgefühls der Personen, von dem wir oben sprachen. Die Personen finden noch in der größten Verlegenheit, allerdings nur vor sich und dem Zuschauer eine Rechtfertigung, einen Ausweg, stellen einen Anspruch.

Auf das Beiseitereden gibt es keine Antwort, es fällt aus dem Stück heraus. Flora erklärt, Titus sei aufgenommen, worauf er beiseite sagt: "Die Perücken wirkt;" dann: "Die Perückenkraft wirkt heftiger"; und zuletzt: "Die Perücken hat gesiegt" ³²⁾. Er kommentiert Floras Rede, er unterbricht sie und er macht sie lächerlich. Er tritt aus der Befangenheit des Augenblicks heraus, und neben der berechnenden und sich selber täuschenden Gärtnerswitwe steht er auf einer höhern Ebene der Erkenntnis. Die Beiseitereden werden nicht zum Gegenstand des Gesprächs und nicht handlungswirksam, aber durch sie wird der Auftritt weiter und vielfältiger.

c) Das dritte Mittel, das Geschehen auf der Szene zu vielfältigen, besteht darin, mehrere Personen in zwei Gruppen zu teilen. Gruppen bilden sich, wenn zwei Personen im Einverständnis gegen einen Dritten oder Vierten sind. Einen besonderen Kniff hat die Sache aber erst, wenn die Gruppen untereinander nicht verbunden sind, oder wenn zumindest Teile davon nicht miteinander verkehren.

Ein Beispiel für viele findet sich in der Posse "Mein Freund", wo Marie und Schippl Madame Sauvegarde bedienen, während Julius heimliche Verabredungen mit Klementine trifft, dann aber zwischendurch zu Marie huscht und mit ihr ein paar heimliche Worte wechselt ³³⁾. Beiden Mädchen macht er den Hof, beide betrügt er, und die Wirkung ist umso größer, als die Betrogenen beide ahnungslos anwesend sind.

In der Posse "Eine Wohnung ist zu vermieten" ³⁴⁾ sind die Gruppen überhaupt nicht verbunden; die eine Gruppe redet

vom Essen, die andere gleichzeitig von der Liebe. Das Gespräch über die Liebe wird dauernd unterbrochen, die Äußerungen übers Essen passen gerade in das Gespräch über die Liebe, nur in anderem Sinne. Der eine Gegenstand des Gesprächs wird also durch einen zweiten durchbrochen. Nestroy zieht mehrere Vorgänge zugleich ins Spiel. Auch dies hat wieder nicht nur für die einzelne Szene Gültigkeit, sondern für das ganze Stück: von daher nämlich erklärt sich die in mehreren Stücken vertikal und horizontal geteilte Bühne, deren Zweck es ist, die Fülle der Begegnungen und Beziehungen auszuschöpfen. Hinzu kommt, daß Nestroy - wie gesagt - Schilderungen eines Vorganges, der sich außerhalb der Szene abspielt, möglichst meidet. Was geschieht, geschieht auf der Szene. Es geht Nestroy darum, die Personen in ein unübersehbares Geflecht von Handlungen zu verstricken. Auch das Versteck, von dem oben die Rede war, gehört hierher, denn es hat dieselbe Wirkung; es erzeugt Fülle auf der Szene und bietet die Möglichkeit zu überraschenden Verwicklungen.

Alle drei Mittel, die Drittwirkung, das Beiseitereden und die Gruppenaufteilung haben einen ähnlichen, nahezu gleichen Zweck: Die Befangenheit der Personen in einem Vorgang auf der Szene wird aufgehoben, es erscheint mehr auf der Szene, als die Personen selbst realisieren; die Szene öffnet sich nach vielen Seiten und liefert nach verschiedenen Richtungen Ansätze zur Handlung.

3) Das Schema der Auftritte

Man kann alle Auftritte Nestroys zwei verschiedenen Gruppen zuteilen, der kleineren Gruppe der öffentlichen Auftritte, und der großen Gruppe der vertraulichen. In beiden Gruppen finden sich bestimmte festgelegte Auftrittstypen, die zum dauernden Bestande aller Possen, ja sogar der Schmierenkomödie gehören und die, da sie keine Entwicklung genommen haben, zu Klischees erstarrt sind.

Die folgende Einteilung und Aufzählung sichert nur den Bestand bei Nestroy und hält die Tatsachen fest, sagt aber noch nichts über ihre formale und materielle Ausformung bei Nestroy.

a) In den öffentlichen Auftritten bietet sich vor allem dar, was mit dem engeren Stoff, den Handlungen der Personen wenig zu tun hat. Es treten darin immer mehr als zwei oder drei Personen auf.

Zu den öffentlichen Auftritten gehören vor allem atmosphärische Auftritte, in denen zum Beispiel die Personen auf einer Straße, in einem Wirtshaus bei einem Fest, oder in einem Laden auftreten. Ferner Erwartungsszenen, deren ganzer Inhalt nichts anderes ist als die Erwartung einer Braut, eines Bräutigams, eines Gutsherrn durch Gäste, Zuschauer, Freunde.

Zu den öffentlichen Auftritten gehören diejenigen, in denen der gesellschaftliche Verkehr abgewickelt wird, also Anmeldungsszenen, in denen ein Diensthote einen Besucher meldet, Ankunfts- und Begrüßungsszenen, in denen eine oder mehrere Personen von einem Gastgeber oder Hausherrn empfangen und begrüßt werden. Alle diese Auftritte sind kurz. Es kommt zu keinem eigentlichen Dialog, sondern es werden Ausrufe getan, allgemeine Stimmungsäußerungen.

Zu den öffentlichen Auftritten gehören Tafel- und Konversationsszenen, Festszenen überhaupt, in denen Essen, Tanz, Musik und sogar Schauspiele eine Gesellschaft binden. Oft bestreiten eine oder zwei Personen inmitten der Gesellschaft die Unterhaltung, das heißt einer Hauptperson werden ein paar Worte zugeworfen, an denen sie ihren Witz entfaltet. Wie in der beispielhaften Szene zwischen Titus und der Gesellschaft im "Talisman" geht es dabei nie um einen bestimmten, die Handlung betreffenden Gegenstand, sondern um ein Glänzen der Person an sich und im Augenblick.

Schließlich gehören auch die großen Tribunalszenen, vor allem an den Aktschlüssen, zu den öffentlichen Auftritten. Es wird, besonders deutlich im "Unbedeutenden", vor aller Öffentlichkeit Recht gesprochen. Alle Hauptpersonen versammeln sich, sie klagen entweder an oder werden angeklagt, Erbschaften werden verkündet und Heiraten abgesprochen.

In jeder Posse gibt es zehn bis zwanzig dieser öffentlichen Auftritte, in "Kampl" sogar dreißig. Mit ihnen, von den Tribunalszenen abgesehen, schafft Nestroy Pausen in der Handlung, er unterbricht die Vorgänge, in denen die Personen um die Verwirklichung ihrer Ziele kämpfen, und er bereitet darin neue Verwicklungen vor.

b) Die Handlung, die Verhandlung um die Ziele der Personen findet in den vertraulichen Auftritten statt. Da zeigen sich die Personen in ihrem unmittelbaren Eigennutz, da ringen sie mit ihrem Partner um ihre Interessen.

Wir finden den Typ der Bekenntnisszene, der Unterrichtsszene, der Beratungs- und der Verhandlungsszene. Groß ist die Zahl der Kampfscenen, in denen die Personen aneinandergeraten. Über fünfhundert Auftritte zeigen den Zusammenstoß zwischen Personen, Gebots-, Verbots- und Verstoßungsszenen, in denen eine Autoritätsperson und eine Person schwächerer Stellung aufeinander prallen, Verhörs-, Vorwurfs- und Anklageszenen, in denen Schuldige und Unschuldige in Verlegenheit, in schwere Bedrängnis gebracht werden, in denen Übeltäter überführt werden.

Typisch und sehr zahlreich im komischen Theater überhaupt folglich auch bei Nestroy sind Verlockungs-, Gesuchs- und Werbungsszenen; besonders bei der Liebeswerbung entfaltet Nestroy den Zauber und die Kraft seiner Überredungskunst.

In den vertraulichen Auftritten hören die Redenden aufeinander und gehen aufeinander ein. Aber die Partner sind nie gleichwertig. Immer hat einer von ihnen die Führung, er

teilt einseitig seine Ansichten mit, macht Vorschläge, äußert seinen Zorn; die andere Person antwortet, reagiert nur. Diese Schemata übernimmt Nestroy aus der Tradition der Komödie und Posse. Auf welche Weise, durch welches Verfahren er das Schema überwindet, inwiefern er das Klischee sprengt, das heißt Szenen schafft, die das Klischee kritisieren, soll uns die Betrachtung des Dialoges zeigen.

Dritter Abschnitt: Der Dialog

Im zweiten Akt der Posse "Eine Wohnung ist zu vermieten" erwartet eine Gesellschaft den Bräutigam zur Verlobung. Der Vater der Braut, Herr von Heuschreck, tritt auf und es entwickelt sich folgender Dialog:

Herr von Heuschreck: Meine Herren und Damen, es ist mir
eine unendliche Ehre, daß Sie mir
die Ehre geben, mich zu beehren.

Alle : Wir bitten, die Ehre ist unsererseits.

Herr von Heuschreck: 's ist schon verraten, meine Tochter hat die Ehre, Braut zu sein, Herr von Wohlschmack hat uns die Ehre erzeigt, seinen Sohn -
(Ende der Szene) ³⁵⁾.

Es handelt sich um eine öffentliche Szene, um eine Begrüßungs- und Unterrichtungsszene, in der eine gewichtige Mitteilung gemacht wird, die dann aber für das ganze Stück doch keine große Bedeutung erlangt. Die Begrüßung und die Unterrichtung über die Verlobung bieten keinerlei Anlaß zu einer besonderen dramatischen Behandlung. Bei beidem handelt es sich um einfache, herkömmliche Vorgänge. Durch die Sprache, durch die Gestaltung des Dialoges macht Nestroy den Auftritt zu einem außergewöhnlichen Vorgang voller Spannungen. Er durchbricht mit einem von außen kommenden Einfall, den er konzeptistisch verarbeitet, das Schema des Auftritts, das Klischee der Handlung. Das Wort "Ehre" wird so oft wiederholt, daß es, eigentlich nur

konventionelle Beität, zum Mittelpunkt der Szene wird, um den herum der Inhalt der Szene schemenhaft verblaßt.

Im gleichen Maß wird aber auch das Wort "Ehre" seines Sinnes entleert. Es drängt zwar den Inhalt der Szene in den Hintergrund, entfernt sich aber auch von der Realität, die es als Bezugspunkt braucht, um sinnvoll zu bleiben. Das Wort "Ehre" verläßt einerseits die Handlung, den äußeren Anlaß des Auftritts, und es bleibt andererseits an ihn gebunden, es bedarf der Situation, um an ihr gemessen sinnlos, ja widersinnig zu erscheinen (Die Spannung zwischen dem Wort und dem Anlaß ist die Spannung des Dialogs.).

Heuschreck erscheint in seiner Rede nicht als handelnde Person, seine Rede drückt keinen Willen aus und fordert von den andern Personen keine Gegenhandlung. Sie charakterisiert nur den Sprecher, aber sie geht darüber noch hinaus, macht sich geradezu selbständig von ihm, wird zu einer Demonstration über die Person, gegen die Person, die ihre Rede nicht begreift. Heuschreck wird als Schwätzer entlarvt, sein Reden von der "Ehre" ist würdelos und damit ehrlos, gerade eine Widerlegung dessen, was sie beansprucht zu sein.

Dies ist aber nur einer der Kunstgriffe Nestroys, um Spannung im Dialog zu erzeugen und "das Wort Gestalt, die Gestalt Wort" werden zu lassen. Andere wollen wir an einer Szene aus dem "Zerrissenen" beschreiben.

II. Akt, 1. Szene.

Krautkopf, Knechte, Kathi.

Krautkopf	: (zu den Knechten) Is der Kleeacker schon g'mäht?
Erster Knecht	: Das g'schieht heut'.
Krautkopf	: Is 's Heu schon aufg'schobert?
Zweiter Knecht	: Das g'schieht heut'.
Krautkopf (ärgerlich)	: Heut', heut', alles g'schieht heut'.

- Erster Knecht. : Wir können's auf morgen auch lassen.
- Krautkopf : Ich werd' dich gleich umbringen; gestern, gestern hätt's soll'n, g'schehn sein. Gedroschen muß auch werd'n - au weh, mein Kopf! - Auf all's soll man denken! - Die Drescher soll'n kommen, sonst bring' ich s' auch um.
- Erster Knecht : Sie wer'n noch beim Frühstück sein.
(Die beiden Knechte gehen zur Seite links ab.)
- Krautkopf : (zu Kathi) Und du kommst wieder gar nicht vom Fleck? Rühr' dich, lustig, lebendig!
- Kathi (welche traurig im Vordergrunde rechts gestanden)!
Ich soll lebendig sein und er - er is tot! (Bricht in Tränen aus)
- Krautkopf : Alles mit Maß, die Weinerei is z' viel. Wenn ein Göd stirbt, so weint man in der ersten Stund' und in der zweiten fragt man, ob er ei'm was vermacht hat, und is das nicht der Fall, so schimpft man in der dritten Stund' über den und in der vierten arbeit't man wieder darauf los wie vor und eh'.
- Kathi : Der Herr Vetter kann das Gefühl nicht haben, der Vetter hat ihn nicht kennt, hat ihn gar nie g'sehn, den guten Herrn, aber ich - (weint).
- Krautkopf : Warum war er nie heraußt? Wann hätt' ich Zeit zu Visitenmachen g'habt? Ich weiß es' nicht, wo mir der Kopf steht.
- Dritter Knecht (tritt mit einer hochaufgetürmten Butten von Krauthäupeln Seite links ein):
Wo kommt denn das Kraut hin?
- Krautkopf (eilig die Falltüre, rechts öffnend):

Da in den Keller herunter! Leer
die Butten um!

(Dritter Knecht stürzt die Butten um und läßt die Kraut-
hängeln in den Keller hinabrollen.)

Kraufkopf : So -

(Der Knecht geht Seite links ab.)

(Vierter Knecht tritt Seite links ein mit einer Butten
voll weißer Rüben).

Krautkopf : Was bringt der?

Vierter Knecht : Ruben haben wir ausgenommen.

(Will die Butten in denselben Keller hinableeren.)

Krautkopf : Halt! Nicht da herein!

(Eilt zur Falltür links.)

Da g'hören die Ruben her'

(Indem er die Falltüre öffnet.)

An keine Ordnung g'wöhnt sich das
Volk. - Kraut und Ruben werfeten
s'untereinand'als wie Kraut und
Ruben!

(Vierter Knecht hat abgeleert, wo ihm befohlen, und geht
Seite links ab.)

Krautkopf (zu Kathi) : Und du, Kathi, schau' nach wegen
Frühstück - und jetzt soll ich noch
wegen Robotausweis - und wenn extra
heut' noch die Herrn mit 'n Herrn
Justitiarius - auf was soll ich
noch alles denken! Au, weh, mein
Kopf!

(Geht in die Seitentüre rechts ab.) 36).

Auch dies ist ein öffentlicher Auftritt; es wird ein Bau-
ernhof vorgeführt, der Pächter Krautkopf, seine Knechte
und Kathi, die Nichte des Pächters. Der Zuschauer erfährt
zweierlei; einmal: die Personen des Stücks glauben, daß
der Besitzer des Hofes, Kathis Patenonkel, der Herr von
Lips, tot ist. Zum andern: Krautkopf hat Lips, seinen
Herrn, nie gesehen. Auf die ganze Handlung gesehen, ist
die Bedeutung der Szene gering. Trotzdem wird sie zu einer

großen dramatischen Szene. Sie zerfällt in drei Abschnitte: Die Auseinandersetzung Krautkopfs mit seinen beiden Knechten, die Unterredung zwischen Krautkopf und Kathi, schließlich Krautkopfs Kommentar zu der Arbeit, die die zwei Knechte stumm ausführen.

Zunächst fallen die Kürze, das Tempo und die Sprunghaftigkeit der Dialoggestaltung auf. Alle drei gehören zusammen, die Sätze und Reden der Personen sind, wie wir im Kapitel über die Sprache ausgeführt haben, äußerst kurz. Die Knechte und Kathi haben nur wenige Worte zu sagen. Nichts wird umständlich entfaltet und in Hin- und Herreden nach Für und Wider erwogen. Vier Äußerungen genügen, um die Sturheit der Knechte zu zeigen, zwei, die ganze Traurigkeit Kathis offen darzulegen. Kürze und Tempo bestimmen auch die Reden Krautkopfs; er entwickelt nie einen Gedanken außer den über die Erbschaft, sondern unterbricht sich fortwährend selber; dadurch kommt die Sprunghaftigkeit in den Dialog. Krautkopf sagt auf die Rede des ersten Knechts ("Wir können's auch auf morgen lassen."): "Ich werd' dich gleich umbringen; gestern, gestern hätt's schon soll'n g'scheh'n sein. - Gedroschen muß auch werd'n. - Au weh, mein Kopf. - Auf all's soll man denken! - Die Drescher soll'n kommen, sonst bring' ich s'auch um." Mit jedem Satz erfolgt ein neuer Ansatz, von Satz zu Satz erfolgt ein Sprung, eine neue Wendung. Krautkopf steht im Mittelpunkt, aber sprunghaft wechseln seine Partner, die Knechte und Kathi. Ihnen wird unvermittelt das Wort abgeschnitten, die ersten Knechte treten kurzerhand ab, Kathi wird einfach von den neu auftretenden Knechten unterbrochen, und auch Krautkopf selbst tritt am Schluß der Szene ohne Umstände ab. Die drei Abschnitte des Gesprächs stoßen ebenfalls unvermittelt aneinander; sie sind in sich abgeschlossen, doch die Möglichkeiten, die in ihnen stecken, sind bei weitem nicht erschöpft, das Gespräch zwischen Krautkopf und Kathi zumindest könnte viel länger werden; auch dadurch wird der Eindruck der Kürze, des Tempos und der Sprunghaftigkeit hervorgerufen.

Trotz der Sprünge und Lücken, die der Dialog läßt, hat er einen festen Zusammenhalt und große Dichte, und das liegt an der Art, in der die einzelnen Teile verknüpft sind. Zwar ergibt sich von Satz zu Satz ein neuer Gegenstand, aber es entwickelt sich doch eine erkennbare Linie, eine Steigerung auf einen Höhepunkt zu.

Die zitierte Rede Krautkopfs beginnt mit einer Redensart und mit einem Vorwurf: "Ich werd' dich gleich umbringen; gestern, gestern hätt's schon soll'n g'scheh'n sein." Dann folgt eine Selbstermahnung, die an jederman gerichtet ist: "Gedroschen muß auch wer'n." Die Verbindung zu dem, was gestern hätte geschehen sollen, Mähen und Aufschobern, liegt nahe. Dann aber der Angstausruf: "Au weh, mein Kopf." Durch die Sprache ergibt sich eine Verbindung zwischen dem Dreschen, dem Schmerz und dem Kopf. Die Verbindung ist nur assoziativ, und zwar wird sie unausgesprochen durch das hergestellt, was gedroschen wird, das Stroh, das der Assoziation nach auch im Kopf ist. Durch die Sprache sind die einzelnen Teile des Dialogs miteinander verhakt. Sie stehen nicht nebeneinander, sondern sie beziehen sich aufeinander. Diesem sich in der Nähe des Dreschens befindlichen Kopf macht natürlich das Denken keinen Spaß. Deshalb der Jammerausruf: "Auf all's soll man denken." Und dann kehrt die Rede wieder zu ihrem Anfang zurück, Krautkopf fährt nämlich fort: "Die Drescher soll'n kommen, sonst bring' ich s'auch um." Die Redensart "ich wer' dich gleich umbringen", die Krautkopfs hilflose Aggressivität kennzeichnet, ist verwandelt worden in "sonst bring' ich s' auch um." Im Prozeß dieser sprachlichen Verwandlung enthüllt sich, daß die Aggressivität Krautkopf geradezu überwältigt, daß seiner aggressionsgefüllten Innenwelt keinerlei äußere Wirklichkeit entspricht. Krautkopf nimmt als Gestalt um eine ganze Dimension zu. Durch das Wörtchen "auch" enthüllt sich, daß er in seiner Vorstellung schon Menschen umgebracht hat, ohne daß er in seinem Bewußtsein die Vorstellung von der Wirklichkeit trennt.

In diesem Stück, im "Zerrissenen", geht es um zwei vermeintliche Mörder und "Umgebrachte". Das Wort Krautkopfs vom Umbringen geht über den Rahmen des einen Auftritts hinaus, es deutet auf die Einbildungs- und Wahnwelt, in der alle Personen des Stückes leben.

Wir haben in diesem Auftritt ein besonders gutes Beispiel für die concettohafte Gestaltung, die wir in dem Spiel mit dem Wort "Ehre" beobachtet haben. Hier ist sie allerdings weit verwickelter und komplexer. Der Anfang der Szene, Krautkopfs Dialog mit den Knechten ist durchzogen von den Zeitbegriffen "heut", "morgen", "gestern". Auf die erste Frage Krautkopfs bringen die Knechte das Wort "Heut'" ins Spiel; Krautkopf nimmt daran Anstoß, die Knechte schlagen vor, alles auf "morgen" zu lassen, und da platzt Krautkopf heraus: "Gestern" hätte alles geschehn müssen. Durch die Zeitbegriffe erhält der Stoff, die Rede vom Mähen, Aufschobern, Dreschen eine Gliederung, die einen dramatischen Zusammenprall ermöglicht. "Heut", "Morgen", "Gestern" stehen sinnbildlich für Ansprüche und die versuchte Weigerung, sie zu erfüllen. Die zueinander gehörenden Begriffe, "Gestern", "Heute", "Morgen", drängen sich in ihrer Vollständigkeit als etwas Selbständiges, in sich geschlossenes hervor. Dennoch ist es mit der verhandelten Sache eng verknüpft, es gliedert sie, wie wir sagten, und dramatisiert sie.

In den andern beiden Teilen des Dialogs finden wir dieselbe Art der Verbindung. Kathi nimmt nach Krautkopfs Aufforderung: "Rühr' dich, lustig, lebendig!" das Wort "lebendig" auf und sagt: "Ich soll lebendig sein und er - er ist tot!" Ohne das Wort zu wechseln, macht Nestroy den Schritt von einer harmlosen Aufmunterung zu dem Tod des Herrn von Lips, verbindet er weitauseinanderliegende Dinge kurz und überraschend. Trotz der verbalen Verzahnung hat der Dialog einen Sprung. Die verbale Identität treibt den Gegensatz der Gefühle, den Gegensatz zwischen den Gemütslagen der beiden Sprechenden besonders kraß hervor.

Der dritte Teil des Dialogs dreht sich nur um Kraut und Rüben; es wird wenig gesprochen, die dichte Verbindung der Worte durch das Reden über "Kraut und Ruben" ist deutlich. Über das Wortspiel selbst handeln wir weiter unten.

Durch den ganzen Auftritt zieht sich ein concettohaftes Spiel mit Krautkopfs Reden von seinem Kopf. Er erwähnt ihn dreimal: "Au weh, mein Kopf! - Auf alles soll man denken!" "Ich weiß eh' nicht, wo mir der Kopf steht." "auf was soll ich noch alles denken! au weh, mein Kopf!" Jedesmal tritt Krautkopf aus der Handlung heraus, jedesmal bringt er mit seinem Wort Unruhe auf die Szene, eine Unruhe, die nicht an die Handlung, sondern nur an ihn gebunden ist. Das Wort wahrt die Kontinuität des Auftritts, während die Gegenstände des Gesprächs wechseln. Wenn vom Mähen, Dreschen, Aufschobern die Rede ist, fällt immer wieder Krautkopfs Wort von seinem Kopf, leitmotivisch.

Durch die konzeptistische Verwendung einzelner Worte und Redewendungen, die wie Ruhepunkte in dem fließenden sprunghaften Dialog wiederkehren, gelingt es Nestroy, den Dialog aus der Befangenheit in der Handlung, im Schablonenhaften zu lösen, ihn zuzuspitzen und zu verdichten. Wenn die konzeptistische Behandlung des Dialogs fehlt, ist, wie wir unten zeigen werden, der Dialog tot.

Wir untersuchen nicht nur den Aufbau des Dialogs, sondern uns beschäftigt die Frage, was für eine Gestalt durch den Dialog geschaffen wird.

Wie Heuschreck durch das Gefasel von der Ehre ehrlos wird, so demonstriert auch Krautkopf in seinem Verhalten das Gegenteil von dem, was er in seinen Worten fordert. Die ganze Figur entwickelt sich im ständigen Selbstwiderspruch. Krautkopfs Klage über sein Kopfweh, seinen Mangel an Zeit, über die Dummheit der andern, seine Anklage gegen äußere Umstände sind Zeichen für sein eigenes schlechtes Gewissen, für seine Unfähigkeit. Einerseits leidet Krautkopf unter seiner

Überlastung, andererseits stürzt er sich in die Geschäftigkeit; einerseits klagt er über seine Kopfschmerzen, andererseits ermahnt er Kathi, lustig, lebendig zu sein. Selbst maßlos und konfus, ermahnt er Kathi, alles mit Maß zu tun. Was Krautkopf sagt, ist nicht an sich dumm oder lächerlich. Es richtet sich aber gegen den Sprecher. Bemüht, seine Partner mundtot zu machen, sie zu überrennen, läßt er sich tatsächlich von ihnen, durch ihre Reaktionen, in die Enge treiben. Er, der die andern aggressiv anspringt, gerät in die Verteidigung, in eine Verteidigung aber, die er als solche nicht erkennt. Sein Selbstgefühl läßt ihn vor sich selbst souverän, weitblickend erscheinen. Er ist in diesem Selbstgefühl geborgen, insofern es unverletzlich ist. In der Blindheit für die eigene Unzulänglichkeit aber stößt er sich um so heftiger an der Umwelt. Durch die Diskrepanz zwischen seinem Selbstgefühl und der Wirklichkeit, durch den Selbstwiderspruch wird die Figur Krautkopfs, im Gegensatz zu Kathi und den Knechten, dramatisch interessant, zum bewegenden Moment der Szene, zur Hauptgestalt.

Der Zusammenprall zwischen den Widersprüchen, den Gegensätzen findet unabhängig vom Bewußtsein aller anwesenden Personen statt. Keine Person erkennt die Widersprüche, keine nimmt Anstoß an ihnen, und sei es nur in einem Beiseitereden. Kathi und die Knechte reagieren als kritiklose Partner auf Krautkopf, distanzieren sich in nichts von ihm. Die Personen haben nicht die Erkenntnis der Widersprüchlichkeit, da sie nur Selbstgefühl, nicht aber Selbstbewußtsein haben. Sie alle spielen das Spiel des blinden Selbstgefühls mit. Es entsteht eine Erkenntnissphäre über den Personen, eine dramatische Bewegung, die sie als Personen nicht berührt, an der sie keinen bewußten Anteil haben.

Ein Musterbeispiel für eine solche dramatische Bewegung über dem Bewußtsein der Personen bietet sich in einem der berühmtesten Wortspiele Nestroy an, dem Wortspiel von Kraut und Rüben am Ende der Szene, die wir zuletzt be-

trachtet haben. Zwei Knechte leeren je eine Butte mit Rüben und Kraut durch zwei Falltüren in den Keller hinab. Krautkopf weist sie darin an und redet auf sie ein: Mit dem Knecht unzufrieden, der die Rüben zu den Kohlköpfen, dem Kraut schütten will, sagt er: "An keine Ordnung gewöhnt sich das Volk. Kraut und Ruben werfeten s'untereinander' als wie Kraut und Ruben". (Der Vorgang dient nebenbei dazu, den Zuhörer über die Falltüren zu unterrichten, die im dritten Akt gebraucht werden; Nestroy motiviert dies sorgfältig. Aber der eigentliche Zweck des Auftritts ist dieses Wort von Kraut und Ruben.)

Das Wort Krautkopfs ist allgemein erläuternd. Es ist an alle und niemand gerichtet, es hat keine unmittelbare Aufgabe für die Handlung, und man könnte glauben, wie Karl Kraus, es falle in den Souffleurkasten. Es ist aber nur scheinbar undramatisch. Es ist zunächst einmal ein Vorwurf gegen die Knechte, dann ein Vorwurf gegen alle Welt und schließlich kehrtes sich gegen den Sprecher selbst, der sich mit seinem eigenen Wort absurd macht. Folgendes geschieht: Eine Person reagiert vordergründig vernünftig, denn die Verteilung des Gemüses in verschiedene Keller ist notwendig. Aber durch die Art, in der sie reagiert und spricht und sich ins Recht setzt, wird eine andere Wirklichkeit heraufbeschworen, die über die Bemühungen und Anordnungen der Person triumphiert und ihre ganze Ordnung lächerlich macht. Sein Wort zeigt Krautkopf als eine Person, die aller Welt Ordnungsratschläge erteilt, aber selbst Ordnung nicht erkennt, den Unterschied nämlich zwischen dem Realen und der Redensart, die zwar vom Realen, von Kraut und Rüben genommen ist, aber auf eine andere Ebene gehört. Während Krautkopf die Knechte davon abhält, zusammenzuwerfen, was nicht zusammengehört, tut er es selbst, nur in größerem Ausmaß; was er anrichtet, ist die größere Unordnung. Er klaubt etwas Reales und die Redensart, die davon genommen ist, zusammen und schafft statt Klarheit, statt Erkenntnis eine undurchdringliche Tautologie, geistige Unordnung.

Mit dem Wort von Kraut und Ruben entsteht ein unüberbrückbares Loch im Dialog. Der Sprecher tritt gänzlich über das hinaus, was sein Bewußtsein fassen kann.

Es ist der Widerspruch vieler, aller guten Dialoge Nestroys, der gelöste Widerspruch, daß Wortspiele, Witze in der dramatischen Auseinandersetzung aufgehoben sind und ihr dienen, und daß sie zugleich aus ihr heraus fallen. Das Wort von Kraut und Ruben ist aggressiv gegen die Knechte, es richtet sich gegen Krautkopf selbst, mit beidem dient er der Handlung. Aber das Gegenteil trifft auch zu: Das Wort fällt aus dem Stück heraus, es steht völlig für sich allein, es findet keine Antwort, keinen Widerhall und tut keine Wirkung.

Wir wenden uns nun vertraulichen Auftritten zu, die die Höhepunkte der dramatischen Auseinandersetzung darstellen. Was wir bisher an den öffentlichen Auftritten beobachtet haben, kehrtwieder: Die Verdrängung der äußeren Handlung, die concettohafte Gestaltung des Dialogs.

Im "Erbschleicher" treffen sich Dappel, ein junger Bauernbursch, und Everl, eine junge Kellnerin. Dappel ist auf der Suche nach seiner Braut; er wurde gerade gegen seinen Willen als Fuhrmann angeworben und soll seinen Einstand geben. Everl ist nur auf Zeit Kellnerin in dem Gasthaus, vor dem die beiden zusammentreffen.

Erster Akt, siebente Szene:

Everl , Dappel.

Everl : Einstand, sagt er? Wird einer a Fuhrmann?

Dappel : (immer den Blick auf den Boden heftend).

Ja, ich, der G'vatter Radschuh sagt, es is für meine Ruh' notwendig.

Everl : Da find' ich nix Ruhig's in dem G'schäft.

Dappel : (wie oben). Es is von der Seelenruh' die Red', die hängt gar nit zusammen mit der körperlichen Flag'. Der Körper reißt mit alle zwei Händ' an

die Leitseil', die Seel' steckt d'Händ' in Sack, der Körper schreit: "Istohö'", haut drein mit der Peitschen, die Seel' ranzt sich kommod aus dabei.

Everl : Er is also ein Mensch, dem keine Arbeit z'viel is?

Dappel : (wie oben). Keine, nur da (aufs Herz deutend), da derf's nit arbeiten.

Everl : (für sich). Das wär' a Mann nach mein' Sinn.
(Laut) Der Herr schaut mich vermutlich für eine gewöhnliche Kellnerin an?

Dappel : (wie oben). Ich hab' Ihnen eigentlich noch gar nicht ang'schaut. Sie sehen ja, ich schlag' keine Augen auf, weil ich gar so niederg'schlagen bin.

Everl : Ich bin eine Wirtstochter, eine reiche Wirtstochter aus'n Gebirg', bin nur hier, um was z'lernen.

Dappel : (wie oben). O, in der Stadt kann ein Madel mit wenig Talent viel lernen.

Everl : Mein Vater will, daß ich mir ein' Mann aussuch' nach Gusto, und den ich wähl', dem gibt er's ganze Wirtshaus.

Dappel : (blickt vom Boden auf und schaut sie groß an).

Everl : (fortfahrend) Ein' Keller voll Wein, Grundstück' und alles.

Dappel : (schaut sie immer durchdringender an).

Everl : (nach einer Pause fortfahrend). Mein Zukünftiger braucht gar nix z'haben.

Dappel : (beiseite). Ich hab' zu scharf hing'schaut auf das Madl mit Keller und Grundstück. Nein, Agnes, du hast nix, aber bist mir doch lieber als eine Kinigin - ich muß meine Augen wegwenden von dem Madl mit'n Keller und mit die Grundstück'.
(Schaut unwillkürlich hin auf sie).

Everl : Ich wart' aber so lang, bis ich ein' find', von dem ich überzeugt sein kann, daß er recht fleißig und arbeitsam is und das ganze G'schäft allein führt, denn wenn ich einmal Frau bin, will ich alles tun, nur plagen will ich mich nit.

Dappel : Und sollte sich noch keiner gefunden haben, dem Sie die gehörige Tätigkeit zutrau'n? (Beiseite) Das hätt' ich schon wieder nicht fragen sollen, es geht mich ja nichts an - so vorlaut werd' ich - ich weiß nicht, ich krieg' ein' abscheulichen Charakter in der Stadt.

Radschuh:(von innen). Simon! Simon!

Dappel :Gleich, G'vatter, ich komm'schon.

Everl :Na, brennt's denn?

Dappel :Nein (Für sich) Es könnt' aber zum Glosen anfangen. (Laut) Ich muß, der G'vatter - (im Abgehen für sich) es ist ein wahres Glück, daß der mich noch zur rechten Zeit aus'n Keller und aus die Grundstück' herausreißt. (Ab in die Wirtsstube).

Everl : (Allein). Folgsam is er auch; der hätt' so alle Eigenschaften, wie ich's wünsch'. 37)

Die Mittel, die Nestroy beim Aufbau eines Dialoges anwendet, sind einfach: Er läßt zwei Personen aufeinandertreffen, die von ihren Lebensumständen und ihrem Charakter her völlig verschieden sind. Dappels Verhalten wird bestimmt von seiner Angst vor den Gefahren der Welt und von seinem Liebeskummer; Everls Verhalten wird bestimmt von ihrem Bewußtsein, daß sie als reiche Wirtstochter eine gute Partie ist. Jede Person ist auf eine einzige Verhaltensweise festgelegt. Bei ihrem Zusammentreffen wird sogleich ihre eine Verhaltensweise, ihr spezifisches Interesse provoziert und aktiviert: Everl beginnt, Dappel zu verführen, sie erkennt, daß er ihr bietet, was sie sucht: Gehorsam und Unterwürfigkeit, und Dappel gerät tatsächlich in die Gefahr, sich verführen zu lassen. Die Existenz der Personen steht auf dem Spiel. Es werden nicht nur Meinungen ausgetauscht. Die Personen sind vollkommen offen: Dappel sagt deutlich, daß sein Herz nicht berührt werden soll, und trotzdem, oder vielmehr erst deshalb möchte Everl ihn zum Manne haben. Everl ihrerseits sagt deutlich, daß sie einen

Sklaven als Mann wünscht, und doch ist Dappel nahe daran, von ihr verführt zu werden. In dieser Offenheit reden die Personen dennoch völlig aneinander vorbei: sie reden nicht persönlich und in Übereinstimmung mit der Situation zueinander, sondern abstrakt und verdinglicht: Dappel sieht in Everl nicht die Frau, sondern die Keller und die Grundstücke, Everl sieht in Dappel nicht den Mann, sondern die sklavischen Eigenschaften. So einsichtsvoll sie scheinbar ihre Lage und ihre Wünsche betrachten, täuschen sie sich dennoch. Dappel redet sich ein, der Grund für seine Verführbarkeit, seinen schlechten Charakter sei die Stadt; Everl erkennt zwar die Folgsamkeit Dappels richtig, aber sie erkennt nicht, daß er vor ihr flieht. Nestroy zeigt also in einem Dialog Offenheit und Bewußtheit zugleich mit Täuschung und Verschleierung des Bewußtseins. In einem Vorgang wird ein bestimmtes Geschehen zugleich mit seinem Widerspruch vorgeführt ³⁸⁾.

Deshalb wird in dem Dialog nichts mit ja und nein entschieden und handelnd bewältigt. Er endet in Ungewißheit, in Unentschiedenheit. Der Schluß entspricht dem: Dappel wird von Radschuh abberufen. Nicht von innen und durch die teilnehmenden Personen, sondern von außen, durch einen äußeren Zufall, wird der Auftritt beendet. Die äußere Handlung setzt der Selbstenthüllung, zu der die Personen neigen, eine Grenze. Darin liegt ihre große Bedeutung für Nestroys Stücke. Sie ist nicht nur, wie Rommel meinte, eine Zutat. Durch die Handlung werden die Personen so gelenkt, daß sie ihre Pläne nicht ungestört durchführen können, (Everl wird bei ihrer Verführung gestört) und daß sie aus schwerer Bedrängnis gelöst werden können (Dappel kann leicht entfliehen). Die Handlung ermöglicht die Leichtigkeit des Wechsels im Dialog, auf ihr beruht überhaupt die Sprunghaftigkeit und Leichtigkeit des Dialoges. Der Dialog bricht willkürlich ab. Everl und Dappel sind miteinander bekannt geworden, sie haben ihre ganze Lebenserwartung offen dargelegt, die Verbindung zwischen ihnen ist geschaffen, aber es entsteht nichts aus ihr,

nichts wird entschieden, alles bleibt in der Schwebel. Das plötzliche Abbrechen konnten wir schon in der Szene mit Heuschreck und in der Szene mit Krautkopf beobachten. Durch das unvermittelte Abbrechen erzeugt Nestroy Spannung auf den Punkt hin, wo die Beziehungen zwischen den Personen wieder aufgenommen werden. Da der Ausgang dieses Dialogs völlig offen ist, muß die zweite Annäherung der beiden Personen wieder beim Punkte Null anfangen.

Alle einzelnen Züge, die wir bisher herausgearbeitet haben, gehören im Grunde zusammen, sind voneinander abhängig und immer zugleich wirksam, so daß es eigentlich unmöglich ist, aus dem Wirkungsgefüge einzelne Merkmale herauszulösen. Alle Beobachtungen laufen darauf hinaus, daß der Dialog sich zum Teil über dem Bewußtsein der Personen und über der verhandelten Sache abspielt. Dies soll noch an einem besonders deutlichen Beispiel gezeigt werden.

Simplicius, Blandine, Kathi.

Simplicius : (zu Blandine). Sie lassen uns allein -
scharmant. Wir wollen dieses Stubenmädl als
niemand betrachten und uns ganz den Untervier-
augenspasseteln überlassen.

Kathi : (leise zu Blandine). Probieren Sie's, reden
Sie offen mit ihm!

Blandine : Mein Herr, lassen Sie mich den Augenblick
benützen, mich an ihr edles Herz zu wenden.

Simplicius : (auf sein Herz klopfend). Na, da ist es!
(Die Arme öffnend) Wenden Sie sich her an
das Herz, das ist ja eine scharmante Wen-
dung.

Blandine : O, keinen Scherz, es ist bitterer Ernst -
ich soll die Ihrige werden und kann Sie nicht
lieben.

Simplicius : Nicht? Na, übrigens das macht nichts, denn
ich beabsichtige bloß eine Vernunfttheirat
zu schließen.

- Blandine : Ich liebe einen andern.
- Simplicius : Macht nichts, auf das kommt's bei einer Vernunfttheirat nicht an.
- Blandine : Wenn ich dem Machtgebot meines Vaters gehorche, so bringt der Gram mir frühzeitigen Tod.
- Simplicius : Bei einer Vernunfttheirat schad't das gar nichts.
- Kathi : Sie sind ein Kannibal.
- Blandine : (zu Kathi) Komm! Die Tränen ersticken mich.
(Beide rechts ab) ³⁹⁾

Am vorigen Beispiel haben wir die concettohafte Gestaltung des Dialogs (Körper und Seele, "die Grundstück" und die Keller") nicht sonderlich erwähnt. Hier ist es aber umso nötiger als sich dieser Auftritt, deutlicher als alle andern, allein aus der Sprache, aus dem konzeptistischen Spiel mit dem Wort "Vernunfttheirat" entwickelt, das für den Sprecher Simplicius eine Waffe und ein Hä t ist. Simplicius spricht unverhohlen davon, daß er eine Vernunfttheirat schließen möchte, und er handelt damit gegen alle Vernunft, die im Sinn einer Vernunfttheirat liegt. Dieser Widerspruch ist das große Spannungsmoment des Dialogs, ähnlich wie in den vorigen Beispielen. Der Person spricht vollkommen offen, aber gerade die Offenheit wirkt wie eine Verschleierung. Wie die andern Personen, so überblickt auch Simplicius nicht, was er sagt. Es ist alles im einzelnen richtig, daß, da er eine Vernunfttheirat schließen will, es nichts schadet, wenn seine Braut ihn nicht liebt, wenn sie einen andern liebt und wenn sie früh stirbt. Es ist nur ganz unsinnig, daß Simplicius Blandine dies alles auf den Kopf zusagt, daß er es sogar als eine Rechtfertigung für seine Werbung vorbringt. Dreist und patzig spricht er aus, was er denkt. Ein Bewußtsein der Situation, eine Einsicht in die Notwendigkeit, in Umwegen auf ein Ziel zuzusteuern, geht ihm völlig ab. Auch hier wird die Situationsblindheit einer Person, die unmittelbare Äußerung ihres Selbstgefühls durch seinen Partner nicht kritisiert,

wie wir schon bei Krautkopf sahen. Blandine greift Simplicius nicht bei seiner Selbstenthüllung. Sie nimmt gar nicht wahr, daß er ihr alle Mittel an die Hand gibt, ihn als Bewerber loszuwerden. Obwohl Simplicius sich vor Blandine völlig ausspricht, enthüllt er sich nicht vor ihr, sie sieht ihn nicht. Er enthüllt sich nicht einmal vor sich selbst. Die Situation ist durch die gleichmäßige Blindheit der beiden Gesprächspartner geborgen, bleibt vor der gewaltsamen Zerstörung bewahrt, die Selbstenthüllung führt nicht zum Eclat innerhalb der Handlung.

Hier ist es ganz deutlich, daß die eigentliche Spannung über dem Bewußtsein der Personen liegt. Obwohl Rede und Gegenrede verbal aufeinander bezogen sind, sind die beiden Sprecher nicht wirklich miteinander im Gespräch. Sie erreichen einander nicht.

Dies gilt für alle Personen Nestroys: sie sind derart blind, daß sie nicht imstande sind, andere Personen wahrzunehmen, geschweige denn zu verstehen.

Je blinder die Person der Wirklichkeit gegenüber ist, desto starrer und anspruchsvoller ist ihr Selbstgefühl; Wirklichkeitsblindheit und Selbstgefühl gehören zueinander. Die Personen schaffen so konzipiert mit ihren Worten eine Wirklichkeit, an der sie kaum Anteil haben, die sich gegen sie wendet und ihre Worte zum großen Teil zunichte macht. Die Personen werden zu einem Spielball ihrer eigenen Worte, zu einem Spielball der Wirklichkeit, die sie, ohne es zu wissen, mit ihren Worten heraufbeschworen haben. Damit hängt es zusammen, daß nie ein Thema erschöpft, durchgekämpft wird, daß der Dialog immer neue Themen aufgreift und wieder fallen läßt, während er doch durch die Concettogestaltung zusammengehalten wird.

Ein besonderes Mittel der concettohaften Dialoggestaltung ist die starre Rede. Sie fand sich bei Heuschreck, der stets seine Ehre im Munde führte, bei Krautkopf, der stets

über seinen Kopf jammerte, bei Simplicius und seiner Rede von der Vernunfttheirat. Nirgendwo nahm eine andere Person Anstoß an den dauernden Wiederholungen. Wir zitieren nun ein Beispiel, wo das geschieht. Im "Jux" verbietet Zangler dem Hausknecht Melchior den Gebrauch des Wortes "klassisch":

Zangler : ... Übrigens, wenn Er brav is -

Melchior : Klassisch!

Zangler : So soll Er ein' Kaffee hab'n.

Melchior : Versteht sich, süß und ein Kipfl. O, an dem Ort, wo ich war, das war ein klassischer Kaffee.

Zangler : Was hat er denn immer mit dem dummen Wort klassisch?

Melchior : Ah, das Wort is nit dumm, es wird nur oft dumm angewend't.

Zangler : Ja, das hör' ich, das muß Er ablegen. Ich begreif' nicht, wie man in zwei Minuten fünfzigmal dasselbe Wort repetieren kann.

Melchior : Ja, das is klassisch. Und dann bitt' ich mir zu sagen, was ich alles zu tun hab'.

Zangler : Was wird er zu tun haben? ... 40).

Zanglers Verbot hat keine Wirkung. Melchior, völlig unerschüttert, sagt auf die Vorhaltungen zustimmend "ja" und fährt fort im gewohnten Trott: "das is klassisch". Melchior ist so konzipiert, daß er von seiner Umgebung, der Handlung nicht wirklich beeinflußt werden kann, das zeigt die unentwegt ausgesprochene Redensart. Selbstbewußtsein und Wirklichkeitsblindheit Melchiors sind die Wurzeln der starren Redensart: Melchior gebraucht das Wort als Waffe, es gibt ihm Halt im Wirbel der Welt; er ist blind dafür, daß er das Wort falsch anwenden könnte. Sein Partner hat kaum die Möglichkeit, ihm zu widersprechen, geschweige denn ihn zur Einsicht zu bringen. Nestroy bewegt sich auch mit der starren Redensart immer ein wenig neben dem, was auf der Szene zur Verhandlung steht. Die starre Redensart ruft Erregung hervor, ohne daß es um

etwas geht, sie taucht plötzlich auf, und sie verschwindet ebenso plötzlich. Auch in dem angeführten Abschnitt bricht die Erörterung über das Wort "klassisch" einfach ab, weil es eben darüber nichts zu erörtern gibt, dennoch bildet sie den Mittelpunkt des Auftritts, die Reizstelle der Auseinandersetzung.

Eine starre Redensart kann eine Person durch das ganze Stück begleiten. In "Nur Ruhe" zum Beispiel behauptet der Lederergesell Rochus Dickfell jedesmal, wenn er auftritt, daß er der beste Mensch sei, weil er das Herz auf der Zunge trage, aber das wahre Verdienst werde nicht anerkannt. Die Redensart ist zu einem System geworden, mit dem der Sprecher jeden Widerstand, jeden Widerspruch erstickt. Rochus erregt überall, wo er auftaucht, Anstoß, Ärger, Wut, aber immer vor, neben und außerhalb der Handlung, die Handlung den Auftritt, wenn nicht sprengend, so doch mit handlungsfremden Stoff füllend.

Mit dem Concetto und seiner zugespitzten Form, der starren Rede findet Nestroy eine Möglichkeit, eine Spannung zwischen dem, was von der Handlung her erforderlich ist und dem zu erhalten, was außerhalb der Handlung liegt.

Zusammenfassend wollen wir noch einmal den Konflikt zwischen dem Selbstgefühl der Personen und der unpersönlich schematischen Handlung, der für die dramatische Gestaltung bei Nestroy entscheidend wichtig ist, unter einem leicht veränderten Aspekt, mit neuen Begriffen betrachten.

Das Selbstgefühl verdinglicht sich in ganz individuellen Schrullen der Personen, die in Situationen, in fertige Handlungsklischees eindringen. Durch die Spannung zwischen Schrulle und Klischee hebt Nestroy das Klischee auf und kommt zu einem lebendigen Dialog. Die Bitte einer liebenden Person an eine ungeliebte um Freigabe ist wahrhaftig ein abgenutztes Thema, ein Klischee der Komödie. Durch Simplicius' geradezu irrsinniges Selbstgefühl und seine

Blindheit wird die abgedroschene Situation überspielt: Sein Verhalten ist der Situation vo völlig unangemessen, daß die Situation nun wieder eine Grundlage für den Dialog abgeben kann, denn alles, was gesagt wird, erscheint auf dem Hintergrund einer langen und feststehenden Tradition, mit der gebrochen wird. Blandine verhält sich ganz im Sinne der Tradition, Simplicius dagegen durchbricht sie. Auch deswegen können die beiden nicht aufeinander eingehen. Simplicius überschreitet Situation und damit Tradition, aber um überschritten werden zu können, müssen sie vorhanden sein. Spannend wird es eben dadurch, daß Simplicius auf Blandine bezogen bleibt. An ihr entwickelt sich die zwiespältige Gestalt des Simplicius, der einerseits ein Riesendummkopf ist, andererseits und gerade durch seine Dummheit zum Träger eines ungeheuren Spottes über alle Klischees wird, sowohl der Klischees in der Komödie als auch der Klischees überhaupt, zu denen das menschliche Verhalten erstarrt ist. Blandine ist die Klischeefigur schlechthin.

Die Auseinandersetzung mit dem Klischee, eines der wichtigsten Probleme in Nestroys Dialog, finden wir in der Szene mit Heuschreck, wo das Klischee von der "Ehre" durch die Wiederholung ad absurdum geführt wird, und in der Szene mit Krautkopf, dessen dauernde Selbstwidersprüche ihm allem Klischee entrücken. In der Szene zwischen Dappel und Everl erfolgt die Kritik am Klischee in der ungeheuren Kühnheit, mit der Nestroy die Personen alle ihre Gedanken offen aussprechen läßt. Das Klischee wäre eine erotische Verführung mit Hintergedanken an materielle Vorteile, die Aufhebung des Klischees geschieht damit, daß Nestroy diese Hintergedanken aussprechen läßt, eine Kühnheit, wie gesagt, die seine Vorgänger und Zeitgenossen niemals aufgebracht haben. Dadurch entsteht nun aus einem klischeehaften Bauerntölpel ein Bauernbursch, der durch "Keller und Grundstück" aus seiner Einfalt gestört wird, und aus einem Mädchen, das eine "gute" Partie darstellt, wird

ein Mädchen, das sich als gute Partie selber anpreist, aber auch selbst seine Bedingungen stellt. Das Klischee wird durch das Verfahren der vorbehaltlosen, kühnen Selbstdarstellung der Personen aufgehoben.

Zum Abschluß wollen wir versuchen, alle unsere Beobachtungen an einem letzten Beispiel deutlich zu machen, einem Auftritt aus der Posse "Karikaturen - Charivari":

Isidor hat eben dem als Frau verkleideten Finkl eine Liebeserklärung gemacht und dabei schreien müssen, weil Finkl sich taub stellte. Muffinger und sein Diener Kajetan kommen hinzu, Finkl verdrückt sich sogleich.

Zweiter Akt, zwölfte Szene.

Muffinger, Isidor, Kajetan.

Muffinger: (aufgebracht zu Isidor). Jetzt halten wir Abrechnung! Wie kannst denn du Liebeserklärungen machen da heraußen, während deine Braut da drin is? Und schreien dabei wie ein Wachter, daß man jed's Wort drei Zimmer weit hört?

Isidor : Kann ich davor, daß das flüchtige Täuberl taub is?

Muffinger: Taub? Wem willst du denn foppen? Mich versteht sie prächtig, wenn ich mit ihr red'.

Kajetan : (zu Muffinger). Das haben viele Menschen, daß sie so ungleich hören, is ja bei Ihnen das nämliche. Sie hören alles, wie man aber ein Geld begehrt, sein S' auf einmal stockdörisch.

Muffinger: (zu Isidor, ohne auf Kajetan geachtet zu haben). Sie war schon so nachgiebig, die Marie, und jetzt, natürlich, macht sie neuerdings G'schichten! (Grimmig) Ich könnt' dich - wenn nur mein spanisches Rohr da wär' - !

Kajetan : (begütigend zu Muffinger). Müssen nicht gar so grimmig sein auf'n Herrn Sohn! - Sehn Euer Gnaden, Sie sind mein Brotherr, Ihnen bin ich Wahrheit schuldig -

Muffinger : Was is's?

Kajetan : (leise und vertraulich). Dem jungen Menschen
is es zu verzeihn, er sieht nix Gut's!

Muffinger : Wieso?

Kajetan : (wie oben). Euer Gärden sein doch schon in
die Jahr', wo der Mensch Vernunft haben
soll -

Muffinger : Pursch' - !

Kajetan : Wenn S' die Kathi sehn, so schiengeln S' völ-
lig vor lauter Lieb' -

Muffinger : (auffahrend) Ich jag'dich aus meinem Haus!

Kajetan : (verblüfft). Was?! Für das, daß ich d' Wahr-
heit red', kummet ich ums Brot? - Wär' mir
nicht lieb' (Plötzlich in repremandierendem
Tone laut zu Isidor.) Von Ihnen is es doppelt
gefehlt, der Sie das glorreiche Beispiel an
Ihrem soliden Papa haben, an diesem Tugend-
spiegel, an diesem würdigen Greis! (Leise zu
Muffinger) Merken S' was? (Wie oben zu Isidor.)
"Der Apfel fällt nicht weit vom Stamm", nach
diesem Sprichwort müssen Sie der Musterjüng-
ling für unser Jahrtausend werden. (Zu Muffin-
ger, leise). Sehn S', ich kann ja lügen als
wie 'druckt.

Muffinger : (zu Kajetan). Pack' dich! - (Zu Isidor.) Und
du auch!

Isidor : (geht in die Seitentüre links ab).

Kajetan : (für sich). Ich werd' wegen der Wahrheit 's
Brot riskier'n, da müßt mein Herz ein Narr
sein!" 41).

Hier zitieren wir zum ersten Mal einen offenen Zusammen-
stoß, der dadurch entsteht, daß ein Dritter anwesend ist
und sich unaufgefordert einmischt. Es scheint am Anfang
zu einer großen Vorwurfsszene zu kommen: Muffinger wirft
seinem Sohn Isidor sein Betragen, seine Liebeswerbung vor.
Muffinger ist ein heftiger, grober Kerl, sein Sohn ist
still und zaghaft, die "Verfehlung" ist nicht zu leugnen,

es könnte also nur zu einem einseitigen Auftritt kommen, und er könnte in wenigen Worten erledigt sein. Da mischt sich Kajetan, Muffingers Diener, ein, wodurch eine Reihe unerwarteter Wirkungen ausgelöst wird.

Zunächst wird, wie vorher oft, die Sache, um die es von der Handlung her geht oder wenigstens gehen müßte, der Streit zwischen Muffinger und Isidor, an den Rand gedrängt und schließlich ganz aufgehoben. Statt seiner beginnt die Auseinandersetzung zwischen Kajetan und Muffinger, die, obwohl sie für die Handlung unnötig ist, zum Mittelpunkt der Szene wird. Die Auseinandersetzung zwischen Kajetan und Muffinger hat den Zusammenstoß zwischen Muffinger und Isidor zur Grundlage: trotzdem macht sie sich selbständig; die Personen treten aus der Handlung heraus. Nestroy gewinnt Abstand zur eigentlichen Handlung.

Auch in dieser Szene wird wie bei Krautkopf der Ankläger und Angreifer zum Angegriffenen, und zwar in einem deutlich demonstrierten Umschwung: Kajetan wirft Muffinger das vor, worüber Muffinger sich vorher seinem Sohn gegenüber zum Sittenrichter gemacht hat. Der Zusammenstoß ist größer und schwerer, als er es zwischen Vater und Sohn sein konnte. Nestroy setzt oft einen Dritten ein, der die Handlung durchbricht und auf eine andere Ebene schiebt, durch den Zusammenstöße erzielt werden, die außerhalb der Handlung liegen. Zum Beispiel auch in "Zu ebener Erde und erster Stock" (I,9), wo Zins bei Goldfuchs um dessen Tochter anhält. Fortwährend mischt sich Goldfuchs' Diener Johann in das Gespräch. Da er weiß, daß Zins' Werbung erfolglos bleiben wird, fordert er Zins mit unverschämten Bemerkungen heraus. Mit der Figur Johanns kommt Nestroy vom Gegenstand der Verhandlung, der Werbung weg. Auch Johann ist für die Handlung unnötig. Gerade deswegen aber wirkt sich seine Einmischung umso verheerender aus und ist die Wut, die sie auslöst, umso größer.

Die dritte Person ist immer vielschichtiger konzipiert als die beiden andern. Muffinger und Isidor sind einfach,

Muffinger ist rechthaberisch, zur Gewalt neigend, Isidor furchtsam. Kajetan ist scheinbar gutmeinend, mit einem Sinn für Gerechtigkeit, er ist aber auch listig, berechnend und käuflich. Kajetan ist von der Angst geleitet, seine Stellung zu verlieren, und vom Willen, alles zu tun, um sie sich zu erhalten, aber wie allen Figuren Nestroys fehlt ihm die Einsicht in das wahre Verhältnis seiner Person zur Wirklichkeit. In blindem Selbstgefühl plaudert er die Wahrheit aus, die Muffinger bloßstellt, in der Meinung, ihm damit zu dienen. Da er sieht, daß seine Wahrheit keinen Anklang findet, schaltet er sofort auf Lügen um. Aber auch hier plaudert er wieder die Wahrheit aus, da er die Lügen unverhohlen beim Namen nennt. Er spricht ohne Anpassung an seine Situation, ohne zweckfördernde Verstellung, wie sie ihm dienlich wäre. Er bringt um jeden Preis seine Fähigkeiten an den Mann. Sein Selbstgefühl verdichtet sich zu der schrulligen Ansicht, daß er jedes Wort nach dem richten müsse, was ihm die Gunst des Herrn, seine Stellung erhält, nicht aber nach dem Gebot der Situation, in der er sich befindet. Er probiert nacheinander zwei Klischeevorstellungen vom idealen Herr-Diener-Verhältnis aus, fast losgelöst von der Situation: Der Diener schuldet seinem Herrn Wahrheit; und: der Diener schuldet seinem Herrn Unterwürfigkeit, Anpassung an seine Meinungen. Seine Einsichten sind ihm nicht mehr als Mittel zum Zweck, ein falsches Mittel, wie er feststellt. Ihn kostet der Wechsel von der Wahrheit zur Lüge nichts, denn um Wahrheit und Lüge geht es ihm nicht. Er trägt keine Ansichten vor, hinter jedem Wort steht seine ganze Existenz, seine Angst um seine Stellung. Auf diese Angst ist seine Existenz zusammengeschrumpft. Die Angst ist sein wundester Punkt, macht ihn aber zugleich gegen alle Argumente unangreifbar. Gegen das unerschütterliche Selbstgefühl, mit dem er seinen einzigen engen Blickwinkel auf das Leben zu behaupten sucht, ist Muffinger machtlos.

Das besondere an dieser Szene ist folgendes: Kajetan, im Bestreben, seine Stellung bei Muffinger zu festigen,

verhält sich gerade so, daß er sie gefährdet, dennoch wird sie nicht gefährdet. Muffinger ist nicht so blind wie Blandise, dennoch läßt auch er der Demonstration von Kajetans Selbstgefühl mehr Raum, als in einer psychologisch-realistischen Darstellung möglich wäre. Auch er gerät nicht in eine wirkliche Auseinandersetzung mit Kajetan.

Der Dritte fällt meist unter die Füll- und Gebrauchspersonen, die, wie wir sagten, den Konfliktpersonen sozial unterlegen und von ihnen abhängig sind. Mit seiner Einmischung gewinnt der Dritte die Oberhand und drängt sich auf. Die Energie, mit der er das bestehende soziale Verhältnis ignoriert, überraschend und wie selbstverständlich über den Mächtigeren triumphiert, macht den Auftritt bewegt, komplex, spannend. Der sozial Schwächere ist bei Nestroy immer der dramatisch Interessantere. Aus der sozialen Unterlegenheit oder aus der Bedrängnis durch äußere Umstände entwickeln die Personen ihre Fülle und Komplexität. Als ein Beispiel für viele andere nennen wir wieder Johann in "Zu ebener Erde und erster Stock", dessen unverschämtes Betragen Zins gegenüber wir schon erwähnt haben. In einem anderen Auftritt mischt sich Johann nicht als Dritter ein, er ist ein Partner von zweien. Emilie, Goldfuchs' Tochter will Johann dafür gewinnen, ihr bei der Flucht mit ihrem Geliebten zu helfen. Emilie macht Johann zunächst Vorwürfe, weil er seine Verlobte Fanny nicht mehr heiraten will, und Johann muckt unverschämt auf. Er kann es sich leisten, denn die Herrschaft ist in seiner Hand.

In beiden Auftritten entsteht durch Johann zwar die dramatische Spannung, in beiden nimmt Johann aber nicht den geringsten Einfluß auf die Handlung. Sein Zwist mit Zins hat keine Konsequenzen in der Gesamthandlung im Stück, ebensowenig sein Betragen im letzten zitierten Auftritt. Aus der Entführung wird nichts, Johann erpreßt aber auch Emilie nicht als unerwünschter Mitwisser ihrer Liebschaft. Die Drohung, die mit dem Auftritt heraufzieht, verläuft im Sande.

Sehr oft fallen die Auftritte, in denen ein Dritter, der sich einmischt, ein sozial Unterlegener, eine Figur im Selbstwiderspruch, aus der Handlung heraus. Szenen also, die dramatische Höhepunkte darstellen, sind für den Lauf der Handlung unnötig, sie stellen sogar kleine Leerläufe in der Handlungsentwicklung dar. Im "Jux" läßt Nestroy Melchior Zeuge der geheimen Unterredung zwischen Sonders und Marie sein, die vor Zangler geflohen sind. Sie haben sich nichts Wichtiges zu sagen, es geht auch gar nicht um sie, sondern um Melchior. Seine Drittenbemerktungen und sein Irrtum, da er meint, die beiden seien nicht diejenigen, die sein Herr sucht, entheben den Auftritt der Handlung, machen ihn zu einer unvermittelten Schaustellung Melchiors, die an die Handlung gebunden ist, aber nichts für sie bedeutet.

Im Abschnitt über die Sprache haben wir das Selbstgefühl zu definieren versucht; im Laufe des Abschnitts über den Dialog haben wir es mehrfach angetroffen und seine Wirkung beobachtet. Die Träger des Dialogs, die Personen, werden von einem Zug beherrscht, von einem Antrieb gelenkt. Ihren Kern stellt das Selbstgefühl dar, das sich in einem Punkt zur Schrulle, zur fixen Idee verdichtet und das, wenn es sich in einer bestimmten Klischeesituation äußert, das Klischee aufhebt. Das Klischee in unserm letzten Beispiel stellt die Belauschung dar, ein alter Topos der Komödie; die Aufhebung geschieht durch die Blindheit Melchiors, die sich mit seinem ungeheuren Selbstgefühl verbindet ⁴²⁾. Das Selbstgefühl macht sich von der Handlung unabhängig, folglich hat auch der Dialog die Neigung, sich über die Handlung hinwegzusetzen.

Vierter Abschnitt: Die Demonstrationsszene.

Nestroy gestaltet in jeder Posse mehrere lange Auftritte, die dem Selbstvorzeigen, der Demonstration des Geistes, des Witzes einer Person dienen. Diese Demonstrationsszenen sind die Höhepunkte der Stücke. Sie liegen meistens am

Anfang, im ersten Akt; gewöhnlich dienen sie zur Einführung der Person, die Nestroy spielt. Das Demonstrative läßt sich da am leichtesten entfalten, wo die Person zum erstenmal auftritt oder wo sie in ein neues Verhältnis kommt, wie Lips im zweiten Akt vom "Zerrissenen" (II,3), wo er sich als Knecht bei Krautkopf verdingen will.

Am wenigsten demonstrativ wirken die Autoritätspersonen, überhaupt Personen von Stand, die, wie z. B. Stein, Amalie und Klementine in "Mein Freund", ganz in der Handlung aufgehen, so daß alles, was sie sagen, sich ausschließlich auf die Nöte und Ängste bezieht, die ihnen aus der Handlung entstehen, während die Demonstration bedingt, daß die Person sich von der Handlung freimacht, was wir als Tendenz in allen vorigen Auftritten bemerkt haben. Die Demonstration ist an die Umgangssprache gebunden.

Im "Talisman" bewirbt sich der rothaarige Titus, mit einer schwarzen Perücke verkleidet, bei der Gärtnerswitwe Flora um eine freie Stelle als Gärtnergehilfe. Aus dem Auftritt wird aber viel mehr als eine Bewerbung.

Titus klopft. Die Gärtnerin erschrickt und schreit auf:
Flora, Titus (mit schwarzer Haartour zur Mitte hereinstürzend)

Titus : Is ein Unglück g'schehn? Oder kirren Sie vielleicht jedesmal so statt'n Hereinsagen?

Flora : (sich mühsam fassend). Nein, bin ich erschrocken!

Titus : (für sich). Seltenes Geschöpf, sie erschrickt, wenn einer anklopft; sonst ist den Frauenzimmern nur das schrecklich, wann keiner mehr anklopft.

Flora : Der Herr wird sich drüber wundern, daß ich so schwache Nerven hab'?

Titus : Wundern Über das Allgemeine? O nein! Die Nerven von Spinnengeweb', d'Herzen von wachs und d' Köpferl von Eisen, das is ja der Grundriß der weiblichen Struktur.

Flora : (beiseite). Recht ein angenehmer Mensch - und

die rabenschwarzen Haar' - ich muß aber doch -
(laut und in etwas strengem Ton), wer is der Herr
und was will der Herr?

Titus : Ich bitt', die Ehr' is meinerseits. Ich bin Ihr
untertänigster Knecht und empfehl' mich.

Flora : (Nickt ihm erstaunt ein kurzes Adieu zu, weil
sie glaubt, er will fort; als er stehen bleibt,
sagt sie nach einer Pause). Na? Diese Red' sagt
man, wenn man fortgehn will.

Titus : Ich aber sag' sie, weil ich dableiben will. Sie
brauchen einen Knecht, und als solchen empfehl'
ich mich.

Flora : Was? Der Herr is ein Knecht?

Titus : Zur Gärtnerei verwendbar.

Flora : Als Gehilfe ?

Titus : Ob Sie mich Gehilfe nennen oder Gärtner oder -
das is alles eins; selbst - ich setz' nur den
Fall - wenn es mir als Gärtner gelingen sollte,
Gefühle in Ihr Herz zu pflanzen - ich setz' nur
den Fall - und Sie mich zum unbeschränkten Be-
sitzer dieser Plantage ernennen sollten - ich
setz' nur den Fall - selbst dann würde ich immer
nur Ihr Knecht sein.

Flora : (beiseite). Artig is der Mensch - aber (laut)
Seine Reden sind etwas kühn, etwas vorlaut'

Titus : Bitt' untertänig; wenn man sagt: "Ich setz' nur
den Fall", da darf man alles sagen.

Flora : Er ist also -

Titus : Ein exotisches Gewächs, nicht auf diesen Boden ge-
pflanzt, durch die Umstände ausgerissen und durch
den Zufall in das freundliche Gartengeschirr Ihres
Hauses versetzt, und hier, von der Sonne Ihrer
Huld beschienen, hofft die zarte Pflanze, Nahrung
zu finden.

Flora : Da fragt es sich vor allem, ob Er die Gärtnerei
versteht?

Titus : Ich habe Menschenkenntnis, folglich auch Pflanzen-
kenntnis.

Flora : Wie geht denn das zusammen?

Titus : Sehr gut; wer Menschen kennt, der kennt auch die Vegetabilien, weil nur sehr wenig Menschen leben - und viele, unzählige aber nur vegetieren. Wer in der Fruh aufsteht, in die Kanzlei geht, nachher essen geht, nacher präferanzeln geht und nachher schlafen geht, der vegetiert; wer in der Fruh ins G'wölb' geht und nacher auf die Maut geht und nacher essen geht und nacher wieder ins G'wölb' geht, der vegetiert; wer in der Fruh aufsteht, nacher a Roll' durchgeht, nacher in die Prob' geht, nacher essen geht, nacher ins Kaffeehaus geht, nacher Komödie spielen geht, und wenn das alle Tag' so fortgeht, der vegetiert. Zum Leben gehört sich, billig berechnet, eine Million, und das is nicht genug; auch ein geistiger Aufschwung g'hört dazu, und das find't man höchst selten beisammen; wenigstens, was ich von die Millionär' weiß, so führen fast alle aus millionärrischer Gewinnvermehrungspassion ein so fades, trockenes Geschäftsleben, was kaum den blühenden Namen "Vegetation" verdient.

Flora : (beiseite). Der Mensch muß die höhere Gärtnerei studiert haben! (Laut) So dunkel Sein Kopf auswendig, so hell scheint er inwendig zu sein.

Titus : Sind Ihnen vielleicht die schwarzen Haar' zuwider?

Flora : Zuwider? Er Schelm wird nur zu gut wissen, daß ein schwarzer Lockenkopf einem Mann am besten steht.

Titus : (für sich). Die Perucken wirkt!

Flora : Er will also hier einen Dienst? Gut, Er is aufgenommen; aber nicht als Knecht; Er zeigt Kenntnisse, Eigenschaften, besitzt ein vorteilhaftes Äußeres -

Titus : (für sich). Die Peruckenkraft wirkt heftiger!

Flora : Er soll die Aussicht über das Gartenpersonale haben, Er soll den übrigen Befehle erteilen; Er soll nach mir im Garten der erste sein.

Titus : (beiseite). Die Perucken hat gesiegt! (Laut) Ich

weiß so wenig, wie ich mich bedanken soll, als ich weiß, wie ich zu solchem Glück komme.

Flora : (seine Haare betrachtend). Nein, diese Schwärze, ganz italienisch!

Titus : Ja, es geht schon beinahe ins Sizilianische hinüber. Meine Mutter war eine südliche Gärtnerin.

Flora : Weiß Er aber, daß Er sehr ein eitler Mensch ist? Mir scheint, Er brennt sich die Locken. (Will mit der Hand nach den Locken fahren.)

Titus : (zurückprallend). O, nur net anrühren! Ich bin sehr kitzlich auf'm Kopf.

Flora : Närrischer Mensch! Unter anderm aber, in diesem Anzug kann ich Ihn der gnädigen Frau nicht vorstellen.

Titus : Also gilt bei Ihnen das Sprichwort: "Das Kleid macht den Mann", das Sprichwort, durch welches wir uns selbst so sehr vor die Schneider herabsetzen und welches doch so unwahr ist; denn wie viele ganze Kerle gehn mit zerrissene Röck' herum.

Flora : Aber der Anzug hat so gar nix, was einem Gärtner -

Titus : O, der Anzug hat nur zuviel Gärtnerartiges, es is übersä't mit Fleck', er is aufgegangen bei die Ellbögen und an verschiedenen Orten; weil ich nie ein Paraplu trag', wird er auch häufig begossen, und wie er noch in der Blüte war, hab' ich ihn oft wie eine Pflanze versetzt.

Flora : Das ist dummes Zeug! (Nach der Türe rechts deutend) Geh' Er durch das Zimmer in die Kammer hinein; in der Truhe, wo der Zwiefel liegt, find't Er den Hochzeitsanzug von mein' seligen Mann.

Titus : Das Hochzeitskleid des Verbliebenen soll ich anziehen? - Hören Sie - (fährt sich kokett mit der Hand durch die Locken) da kann ich nichts davor, wenn Gefühle erwachen, die - ! (Sieht sie bedeutungsvoll an und geht durch die Seitentür rechts ab) 43).

In diesem Auftritt spielt sich ein bemerkenswerter Vorgang ab. Eine Person hat eine bestimmte Absicht und Auf-

gabe in der Handlung, macht sich aber von der Handlung frei und führt eine Selbstdemonstration durch, mit der sie aber - und das ist das Wichtigste - immer auf die Handlung bezogen ist, so daß sie eigentlich nur scheinfrei ist und sich auch in der Selbstdemonstration von der Handlung bestimmen lassen muß.

Es handelt sich bei diesem Auftritt um eine Gesuchsszene, Titus sucht bei Flora um eine Stellung als Gärtnersbursche nach. Der äußere Anlaß des Dialogs wird aber kaum zur Sprache gebracht, es kommt nicht zu nüchternem, geradem Verhandeln. Der ganze Auftritt dient Titus als Plattform für seine ausschweifenden Ausführungen. Es fallen concetti über das Vegetabilische (Übers Vegetieren, über die Pflanzen verbunden mit der Kleidung, über sich selbst als exotisches Gewächs); es findet ein dauerndes Spiel mit Schein und Sein statt: bei Kleinigkeiten beginnend, dem Mißverständnis zum Beispiel über das Wort "ich empfehl' mich", zu Höhepunkten aufsteigend wie der Verspottung des Vegetationslebens der Millionäre; und außerdem wird der Dialog von Anspielungen auf die schwarze Perücke durchzogen, unter der Titus seine roten Haare verdeckt, und die ihm zum Schluß zu seinem Sieg bei Flora verhilft. Durch sie sind Schein und Sein geradezu handgreiflich verkörpert. Das sachliche Gespräch wird durch die abschweifenden Concetti und durch die Anspielungen auf die Perücke immer wieder durchbrochen.

Titus stellt sich vor, er demonstriert seinen Geist und Witz, er läßt Flora nicht zu Worte kommen. Er bestimmt den "Grundriß der weiblichen Struktur", er "setzt den Fall", es könnte ihm gelingen, in ihrem Herzen Gefühle zu pflanzen, er empfiehlt sich als Pflanze der Sonne ihrer Huld, dann folgt die große Auslassung über das Vegetieren der Leute, und am Ende des Dialoges stehen die Concetti über die Kleidung. Das Verfahren Nestroys ist einfach: Er greift ein Wort aus dem sachlichen Zusammenhang heraus und läßt Titus daran seine Concettoübungen machen, mit denen er

die Ebene des Gesprächs mit Flora verläßt. wenn Flora fragt: "Der Herr wird sich darüber wundern, daß ich so schwache Nerven hab?", antwortet Titus also: "Wundern über das Allgemeine? O nein! Die Nerven von Spinnengewebe', d' Herzen von Wachs und d'Köpferl von Eisen, das is ja der Grundriß der weiblichen Struktur". Noch weiter hergeholt wird das Concetto übers Vegetieren:

Flora: "Da fragt es sich vor allem, ob er die Gärtnerei versteht?"- Titus: "Ich habe Menschenkenntnis folglich auch Pflanzenkenntnis." - Flora: "Wie geht denn das zusammen?" - Titus: "Sehr gut; wer Menschen kennt, der kennt auch die Vegetabilien, weil nur sehr wenig Menschen leben - und viele, unzählige aber nur vegetieren..." Durch das Wort "kennen" kommt Titus auf die Vegetabilien und aufs Vegetieren; mit einem Schritt ist Nestroy über den Anlaß des Dialogs hinaus; er kann die abgelegensten Dinge zur Sprache bringen, die aber durch den Konzeptismus zu dem verhandelten Thema doch eine gewisse Beziehung haben, wie hier das Vegetieren zur Gärtnerei.

Flora geht auf all dies nicht ein. Zwischen ihr und Titus herrscht wieder - wie bei Simplicius und Blandine - der Gegensatz zwischen der Person, die ganz in der Situation bleibt, und der anderen, die sich darüber erhebt, die die Situation geradezu verspottet. Aus dem Gegensatz erwächst die Spannung des Auftritts.

Nun ist aber die Demonstration nicht frei, nicht zweckfrei, sondern in die Handlung einbezogen und von ihr abhängig: Titus versucht nämlich unausgesetzt, mit seinen demonstrativen Kapriolen auf Flora zu wirken; er spricht nicht leer in den Raum. Titus muß erstens seine Unkenntnis in Dingen der Gärtnerei verdecken und zweitens geht es ihm darum, Floras Liebhaber zu werden. Mit jedem wort zielt er auf Flora: Nestroy läßt die Personen zwar aneinander vorbeireden, einander mißverstehen, aber dennoch verbindet er sie miteinander, so daß zwischen ihnen Spannung herrscht. Mit allem greift Titus Flora an, mit seiner Bestimmung

der weiblichen Struktur, mit seinem "ich setz nur den Fall" und mit seinen Bemerkungen über das Vegetieren, mit all dem will er Eindruck bei Flora machen.

Daraus ergibt sich eine Umkehrung des ganzen Verhältnisses: Titus, der anscheinend frei, überlegen, durchschauend und klug ist, ist von Flora abhängig, der dummen, berechnenden Person, die ihm nicht gewachsen ist. Sie liefert ihm die Stichworte für seine Demonstration. Sie hält auch an der Handlung fest. Titus macht den Versuch, sie durch seine Rede zu betäuben, er ist gehetzt von der Angst, daß sie ihm auf die Schliche kommt, daß sie seine Perücke entdeckt. Deshalb ist er auch der Unterlegene, der Schwächere, der dann aber wie immer die dramatisch größere Geltung erlangt. Titus siegt, doch er muß den Sieg teuer bezahlen: mit Heuchelei, Lügen und Angst. Seine Perücke ist eine Herausforderung und eine List, zu der er von einer bestimmten Umwelt gezwungen wird, aber zugleich stellt sie auch die ohnmächtige Anpassung des freien Menschen an die Dummheit der Welt dar; er siegt zwar durch sie, aber sie richtet ihn doch zugrunde. Titus' Abhängigkeit wird vollends offenbar, sobald er aufgenommen ist. Flora bestimmt eindeutig, was er tun soll, wie er sich kleiden soll. Er verteidigt erst mit Allgemeinplätzen seinen Anzug, er redet wieder metaphorisch, aber Flora antwortet kurz: "das ist dummes Zeug". Sie hat vollkommen recht. Vorher war Titus scharf und boshaft, jetzt aufgenommen, ist er zahm. Er macht sich Hoffnung, Flora zu erobern, und verkauft sich. Die Überlegenheit wird zur Selbsttäuschung. Die schwache, unbedeutende, dumme Person, die er verachtet, führt ihn am Gängelband. Titus hat einsichtsvolle Dinge über die Welt gesagt, aber nicht aus Überzeugung, sondern aus dem Wunsch, zu gefallen. Wie bei Kajetan sind seine Einsichten nur Mittel zum Zweck. Sie beruhen nicht auf Erkenntnis der Wirklichkeit allein, sondern auch auf geschickter Kombination von Worten, Begriffen und halben Wahrheiten, die nur aufs erste wie im Fall des Vegetierens einleuchtend ist.

Denn Titus behauptet praktisch, daß jeder Mensch ohne Ausnahme vegetiert, auch der "geistige Aufschwung" wird nicht ohne Spott erwähnt. Die Menschenkenntnis, die sonst auf der Fähigkeit beruht, Unterschiede zwischen den Menschen wahrzunehmen, ist hier auf den Kopf gestellt: Titus wirft eigentlich alles in einen Topf. Die Spannung des Witzes rührt daher, daß scheinbar Unterschiede gemacht werden, in Wahrheit aber alles drunter und drüber geht. Was Titus sagt, stellt eine Vergewaltigung oder Zurechtbiegung dar, nur eine Seite der Sache, aber Titus behauptet, es sei das Ganze. Am Ende ist es ein Gemeinplatz, so alt wie die Welt, geschickt aufgeputzt und letztlich unverbindlich, d. h. von Titus' Gestalt im Augenblick und im Laufe des Stückes nicht getragen. Der getarnte Gemeinplatz und die Unverbindlichkeit erzeugen die komische Wirkung, das Gelächter, sie nämlich vermitteln dem Zuschauer den Eindruck, daß Titus recht hat und zugleich unrecht, daß er Wahrheit trifft und zugleich Unwahrheit. Dies ist eine Folge seiner Stellung im Dialog, nach der er ein freier Geist ist und zugleich ein abhängiger Mann, ein Mund der Wahrheit und ein Betrüger, ein sich selbst betrügender Betrüger.

Wir wollen zum Vergleich einen Auftritt heranziehen, in dem das Demonstrative fehlt, in dem es dann auch zu der inneren Entwicklung des Dialoges nicht kommt, die wir eben beschrieben haben. In "Höllenangst" flieht Adele vor ihrem Vormund zu Thurming, ihrem heimlich angetrauten Ehemann, und es kommt zu folgendem Auftritt:

Thurming : (seiner Gattin entgegen gehend, welche durch die Mitteltüre eintritt). Teure, geliebte Adele, so schnell hatt' ich mir dieses Glück nicht als möglich gedacht.

Adele : Ach, mein teurer Gatte, ich erliege fast der Angst.

Thurming : Fasse Dich, Du bist in Sicherheit.

Adele : Heute morgen hat mein Vormund mir neuerdings

erklärt, ich müsse das Kloster wählen, und nun fürchte ich, wenn er alles erfährt, daß er unsere Ehe als ungültig erklären läßt.

Thurming : Das soll ihm nicht gelingen. Und nun, teure Adele, verbanne jede Sorge, Deiner wartet ein Augenblick freudiger Überraschung." 44)

Die Sprache Thurming und Adeles ist glatt, wohlgefügt - und leblos, weil keine Person etwas tut, die Situation zu bewältigen, und das heißt: darüber hinauszugehen, um das Klischee der Situation zu überwinden. Ihr Gefühl bleibt ganz in der Situation, geradezu privat, während Titus bei Flora immer wieder versucht, allgemeine Aussagen zu machen, von sich und der Situation Abstand zu gewinnen. In der Demonstration verformte, ja vergewaltigte Titus die Wirklichkeit, Thurming und Adele fangen nichts mit ihr an. Adele sagt: "Ach, mein teurer Gatte, ich erliege fast der Angst." - Thurming antwortet: "Fasse dich, du bist in Sicherheit." Das sind die trockensten Phrasen, die die Situation überhaupt erlaubt. Zwischen Titus und Flora dagegen kommt es in der zitierten Szene in einer zwar nicht ähnlichen aber vergleichbaren Situation (aus Anlaß von Floras Schreck, nachdem Titus geklopft hat) zu einer viel packenderen Gestaltung des Dialogs. Titus fragt nämlich als erstes nicht nur nach dem Grund des Schreiens; seine Frage hat einen viel größeren Umfang, sie ist an das ganze Dasein Floras gerichtet: "Is ein Unglück g'schehn, oder kirren Sie vielleicht jedesmal so statt'n Hereinsagen?" Flora wird herausgefordert. Sofort, mit dem ersten Satz besteht Spannung zwischen den Personen. Flora beantwortet seine Frage nicht, sie ringt immer noch nach Fassung. Inzwischen macht Titus sein Wortspiel über die Frauenzimmer, denen es schrecklich ist, wenn keiner mehr anklopft. Er schiebt durch diese Bemerkung Flora auf die Ebene dieser "Frauenzimmer". Durch diese Einschätzung wird die Form schon ungedeutet, in der sich die Annäherung, die höchst gespannte Annäherung der beiden Personen vollziehen wird. Flora hat sich nun von ihrem Schreck erholt, sie fragt vorsichtig, ob Titus sich über ihre "schwachen Nerven"

wundere. Die schwachen Nerven geben Titus die Gelegenheit, eine ganze Philosophie des Weibes zu entwickeln. "Die Nerven von Spinnweb, d'Herzen von Wachs und d' Köpferl von Eisen", in diesen Worten kündigt er die Art an, in der er Flora behandeln wird. Flora läßt sie sich gefallen, "Recht ein angenehmer Mensch", sagt sie auf die im Grunde herausfordernde und unverschämte Rede. Sie weiß genau, worauf Titus aus ist, und geht darauf ein. Ohne daß es eine Person ausspricht, bahnt sich gewissermaßen unterirdisch eine erotische Beziehung an. Nichts von dem Angriffsgeist und der Fülle untergründiger Beziehungen zwischen Titus und Flora findet sich im Dialog zwischen Thurming und Adele. Thurming und Adele sprechen alles aus, was sie im Augenblick bewegt, aber mehr als sie aussprechen enthält der Dialog eben nicht.

Auch durch das rhetorische Übergewicht oder zumindest den Versuch, es zu erlangen, entstand zwischen Titus und Flora Spannung. Thurming und Adele dagegen sind sich völlig einig. Es entsteht keine Spannung, die große Aufregung, die in dem Auftritt herrscht, ändert daran gar nichts. (Man kann dasselbe an allen Auftritten in der Hochsprache sehen; peinlich wird es im Gespräch zwischen Wilhelm und Pauline in "Kampl").⁴⁵⁾ Thurming und Adele fehlt auch das Selbstgefühl, das wir an Kajetan und Simplicius beobachten, und das natürlich auch Titus aufweist. Darum schließlich hat der Auftritt keine Spannung. Im Gespräch zwischen Thurming und Adele tut sich die vorgeprägter Redeweisen auf, die Geistlosigkeit des Klischees, wogegen Flora und besonders Titus in ihren Worten etwas Neues schaffen und dem Klischee Widerstand leisten.

Auch in Titus und Floras Dialog werden die angesprochenen Gegenstände nicht ausgewalzt, nicht in die Länge und Breite gezogen, obwohl der Auftritt seiner Anlage nach dazu verführen könnte, sondern im Grunde werden sie nur leicht berührt und sogleich wieder fallengelassen. Auf Titus' Frage nach dem Grund für Floras Aufschrei und seine Be-

merkungen über die weibliche Struktur erfolgt von Flora nicht einmal eine Erwiderung. Sie fragt schließlich nach seinem Begehr, womit das Gespräch eine andere Wendung nimmt. Durch dieses Verrathen, durch diese Leichtigkeit und Sprunghaftigkeit im Bunde mit dem konstruierten Selbstgefühl der Personen hat Nestroy die Möglichkeit, eine ungeheure Menge Stoff im Gespräch auszubreiten, die verschiedensten Dinge zum Gegenstand des Gesprächs zu machen, ohne je im Ausdruck aufs Äußerste gehen zu müssen. Das heißt: Nestroy packt im Ausdruck fest zu, etwa mit den Worten über den Grundriß der weiblichen Struktur oder in dem Concetto über das Vegetieren; er geht bedenkenlos, geradezu in anmaßender Unbekümmertheit vor, aber er gibt seinen Gegenstand ebenso leicht wieder auf. Nestroy hat Abstand zu seinen Personen und ihren Reden, also zu sich selbst: Seine Personen in ihrer Verbohrtheit und Beschränktheit vertreten nie seine ganze Erkenntnis und Wahrheit. Er stellt kein langes Für und Wider an, er sucht kein System aufzurichten. Er behandelt die Dinge gleichgültig, ja wegwerfend, und eben deshalb hat er sie im Griff.

DRITTER TEIL

AUFBAU UND FUNKTION DER HANDLUNG

1) Der Grundeinfall

Ein Stück entsteht bei Nestroy aus einem einzigen Punkt, aus einem Grundeinfall und dreht sich auch hauptsächlich um diesen einen Punkt.

In "Höllenangst" entsteht die gesamte Handlung aus dem Glauben einer Person, daß eine andere der leibhaftige Teufel sei. Der "Talisman" entsteht aus dem Vorurteil gegen rote Haare. Der "Holländische Bauer" zeigt die Jagd der Personen nach einer Erbschaft, die in einem Anzug eingenaht ist, der durch verschiedene Hände wandert. In "Die beiden Nachtwandler" soll einer Person jeder Wunsch erfüllt werden, solange sie glaubhaft begründen kann, daß das Gewünschte notwendig sei.

Die verschiedensten Dinge stellen den Drehpunkt dar, Plan und Wille einer Person ("Jux"), der Wahn einer oder mehrerer Personen, ein seltsamer Zufall, ein seltsamer Umstand, eine schrullige Idee. Der eine Punkt gibt dem ganzen Stück Nestroys seine Dichte und Einheit. Das technische Problem besteht darin, aus diesem einen Punkt eine ganze Handlung zu entfalten, die ihre Einheit bewahrt. Nestroy verwirklicht diesen einen Punkt, diesen Grundeinfall in immer neuen Situationen, stellt ihn verändert und doch gleichbleibend dar, entfaltet ihn in der fortschreitenden Handlung.

Um Nestroys Verfahren auf die Spur zu kommen, vergleichen wir zwei seiner Stücke mit ihren Vorlagen, den "Jux" mit John Oxenforths "A Day well spent" ¹⁾; "Liebesgeschichten und Heiratssachen" mit John Pooles "Patrician and Parvenu" ²⁾. Die Vorlage zum "Jux" hat Nestroy beträchtlich erweitert, um die Länge einer abendfüllenden Posse zu erreichen.

Wir wollen vorweg den Inhalt beider Stücke möglichst kurz wiedergeben, um einen Eindruck von den Vorlagen, die nicht leicht zugänglich sind, zu verschaffen.

In "A Day well spent" entführt Cutaway (bei Nestroy Sonders) dem Ladenbesitzer Cotton (Zangler) die Tochter Harriet (Marie), um sie zu heiraten. In die Verwicklungen der sich daraus entspinrenden Jagd mischen sich unfreiwillig Bolt (Weinberl) und Mizzle (Christopherl), die Ladendiener Cottons, die in der Abwesenheit ihres Chefs verbotenerweise in die Stadt gehen, um etwas zu erleben.

In "Patrician and Parvenu" steht der Knight gewordene Cheesemonger Stilton (bei Nestroy Fett) im Mittelpunkt: bei ihm hat sich Percy (Alfred), der Sohn eines altadligen reichen Mannes als Sekretär verdingt, um unter der Maske der Armut die Liebe Ellens (Ulrikes), einer entfernten Verwandten Stiltons, zu gewinnen; bei ihm bewirbt sich ein einst reicher, nun heruntergekommener junger Mann, Frank Neville (Buchner) um seine Tochter Mary (Fanny), die ihm einst versprochen war, nun aber verweigert wird. Zu Stilton kommt noch der Hochstapler Dick Moonshine (Nebel) ins Haus, der es auf die Schwägerin Stiltons, Sally Sanders (Lucia Distel) abgesehen hat. Nun taucht der Baronet Sir Osbaldiston de Mowbray (Marchese Vincelli) auf, der Vater Percys, um Percys Heirat mit Ellen zu verhindern. Stilton hält Moonshine für den bei ihm untergeschlüpfen gesuchten Sohn Sir Osbaldistons. Aus diesem Mißverständnis entstehen die Verwicklungen des Stücks.

2) Die Erweiterung der Handlung (Vergleich zur Vorlage)

Der Grundeinfall des "Jux" besteht darin, daß Weinberl, der neuernannte Associé Zanglers, sich einmal einen Jux machen will; er möchte in Zanglers Abwesenheit den Laden schließen, in die Stadt fahren und Abenteuer erleben. Weinberl gehört zu Zanglers Laden und Hausstand. Aus den

individuellen Interessen aller Personen, die zu diesem Hausstand gehören, entstehen Hindernisse, Widerstände für die Ausführung seines Wunsches, die fast nicht überwunden werden können. Mit der Überwindung der Hindernisse entwickelt sich der Grundeinfall und entfaltet er sich in die Breite.

Der Anfang des Stückes nimmt bei Oxenford folgenden Verlauf:

1. Szene: Cotton (Zangler) ist allein, er will gerade in die Stadt aufbrechen.
2. Szene: Cutaway (Sonders) kommt dazu, er fragt nach seiner Geliebten Harriet (Marie), Cottons Tochter. Es kommt zum Zusammenstoß, Cutaway verspottet Cotton. Cotton versichert, daß Harriet nie Cutaways Frau werden wird, sie soll in die Stadt fortgeschickt werden.
3. Szene: Ein Boy tritt auf, macht eine Bestellung und plaudert aus, wo Harriet in der Stadt zu finden ist. Cutaway geht triumphierend ab.
4. Szene: Cotton schimpft den Boy aus.
5. Szene: Cotton ist allein, voller Sorge.
6. Szene: Cotton eröffnet seinen Ladendienern Bolt (Weinberl) und Mizzle (Christopherl), daß er fortgehen wolle und trägt ihnen auf, inzwischen auf den Laden acht zu geben.
7. Szene: Bolt überredet den widerstrebenden Mizzle, den Laden abzuschließen und mit ihm in die Stadt zu gehen, um "some fun" zu erleben. ³⁾

(Die Szene wechselt in die Stadt.)

Nach diesen reinen Expositionsszenen folgt bei Nestroy am selben Ort eine verwickelte Handlung mit mehreren Überraschungen und Wendungen; den ersten Akt dehnt er auf zwei- undzwanzig Szenen aus.

Zu den Personen, die er von Oxenford übernimmt: Zangler, Sonders, Weinberl, Christopherl kommen andere, die neue Auseinandersetzung, neue Bewegung verursachen:

Frau Gertrud, die im Haus herumwirtschaftet und ständig von Zangler gescholten wird; Krapp, der abgehende Hausknecht, der sich gegen Zangler in einer gewissen Aufsässigkeit behauptet; Melchior, der neue Hausknecht, der mit seinem unabhängigen, dreist vorlauten Wesen immer von neuem Stoff zur Auseinandersetzung schafft, obwohl es um nichts geht; der Schneider Hupfer, der Zangler warten läßt und schließlich eine zu enge Schützenuniform liefert.

Nestroy vervielfältigt die Handlung und hält die einzelnen Teile durch Motivationen zusammen. Man erfährt nie, was Cotton vorhat; Zangler dagegen hat ein festes Ziel in der Stadt, er will seine Braut Madame Knorr aufsuchen. Der Auftritt des Schneiders Hupfer, der die neue Uniform bringt, ist zunächst rein demonstrativ. Die alte Uniform aber, die nicht mehr gebraucht wird, bleibt auf der Bühne als Hauptrequisit für eine Handlung, die Nestroy neu erfindet, die erst beginnt, nachdem der Akt in der Vorlage schon abgeschlossen ist.

Weinberl und Christopherl überlegen, wie sie es verhindern können, daß der Prinzipal von ihrem Abenteuer erfährt. Ein scheinbar unüberwindliches Hindernis tut sich auf: Frau Gertrud kann dem Herrn verraten, daß sie den Laden geschlossen haben. Eine unscheinbare Füllperson wird Anlaß zu einer neuen Handlungsverwicklung. Weinberl kommt beim Anblick der Uniform die rettende Idee. Er zieht die Uniform über, setzt sich in den Sessel und brummt etwas. Frau Gertrud hält ihn für Zangler, wagt aber nicht, näher zu kommen. Christopherl übersetzt der gutgläubigen Gertrud die gebrummtten Befehle Weinberl-Zanglers. Sie soll Weinberl ausrichten, daß der Laden in Zanglers Abwesenheit nicht zu öffnen sei. Der Betrug gelingt, aber sofort setzt eine neue Verwirrung ein. Dasselbe Requisit, das Weinberl aus der einen Schwierigkeit geholfen hat, stürzt ihn in eine andere. Zangler kommt unvermutet nach Haus. Weinberl schlüpft hinter einen Wandschirm, während Zangler über die Bühne geht und in einem andern Zimmer verschwindet.

Weinberl in seiner Uniform kann auch jetzt nicht fliehen, denn Sonders und Marie treten auf, vor denen er sich so wenig zeigen darf wie vor Zangler. Die Liebenden, die selbst Angst vor einer Entdeckung haben, flüchten, als sie jemand kommen hören, ebenfalls hinter den Wandschirm. Frau Gertrud tritt auf und zündet die Lampe an, dann geht sie wieder. Jetzt entdecken Sonders und Marie Weinberl, den sie für Zangler halten. Sie zittern vor Zangler und Weinberl zittert davor, daß sie seine Verkleidung durchschauen. In seiner Verlegenheit legt er sie einander stumm in die Arme. Während die beiden sich küssen, entwischt er. Gleich darauf tritt Zangler auf und kommt über das glückliche Paar, das sich diesen Wechsel nicht erklären kann. Weinberl und Christopherl lachen sich ins Fäustchen. So endet der erste Aufzug bei Nestroy.

Bei Oxenford sind Bolt und Mizzle (Weinberl und Christopherl) mit dem Konflikt zwischen Cotton und Cutaway (Zangler und Sonders) nicht verbunden. Beide Handlungen laufen getrennt nebeneinander her. Harriet (Marie) tritt überhaupt nicht auf. Nestroy verknüpft dagegen alle Personen miteinander, so daß sie fast alle in irgendeiner Weise aufeinander wirken. Sonders und Marie zittern vor Zangler, ängstigen unfreiwillig und unwissentlich den verkleideten Weinberl und veranlassen ihn zu einem Schritt, der wieder ihre eigene Situation verwirrt, durch den ihre Auseinandersetzung mit Zangler auf die Spitze getrieben, handgreiflich gemacht wird.

Sonders und Marie, selbst gänzlich unbeteiligt am Plan Weinberls, erhöhen die Gefahr, daß der Jux vorzeitig auffliegt, daß es zu einem éclat zwischen Weinberl und Zangler kommt.

Nur Melchior bleibt außerhalb der Verwicklungen, denn für die Funktion, die er in den folgenden drei Akten hat, ist es wichtig, daß ihn keine und daß er keine der andern Personen außer Zangler von Ansehen kennt.

Nestroy erweitert hier im ersten Akt die Vorlage wie sonst an keiner Stelle. Bei Oxenford laufen Cutaway, Cotton, Bolt und Mizzle sogleich aus dem Laden fort in die Stadt. Nestroy entfaltet ausführlich die Umgebung, den Wirkungskreis der Personen, macht ihre soziale Zusammengehörigkeit untereinander deutlich. Bei Oxenford ist Bolts Wunsch, sich einen Jux zu machen, ein dummer Jungensstreich, bei Nestroy ist dieser Wunsch die Äußerung eines elementaren Freiheitswillens angesichts der Tatsache, daß Weinberl eingeschlossen ist in der kleinbürgerlichen Gesellschaft, die beleuchtet wird. Er möchte am Stammtisch erzählen können, er sei ein verfluchter Kerl gewesen. Das Verfluchtekerlbewußtsein ist der Antrieb der Posse. Um es deutlich zu machen, um es mit der Handlung zu verknüpfen und aus der Handlung zu begründen, errichtet Nestroy die ganze bürgerliche Welt. Oxenford setzt Bolts Plan der Handlung auf. Aus Nestroys vermischter Warenhandlung mit verweigerter Heiratswerbung, Schützenfest, Hauswirtschafterin, Knecht, Ladendiener, Lehrjunge, Schneider wächst er geradezu zwingend hervor.

Nestroy zeichnet in allen Stücken breit und ausführlich die Umgebung, die bürgerliche Ordnung, die Schranken einer festgelegten Gesellschaft. Das erreicht er durch eine Fülle von Gebrauchspersonen, aus der die Hauptpersonen hervortreten. Nebenher, zwanglos ergibt sich die dichte Atmosphäre der bürgerlichen Welt, in der alle seine Fossenhandlungen befangen sind.

3) Die Verknüpfung der verschiedenen Handlungen.

In der Vorlage zum "Jux" gibt es zwei Handlungen: die um die Entführung und die Bolts und Mizzles, die in die Stadt gehen, um "some fun" zu haben. Nestroy erfindet eine dritte Handlung dazu: die Handlung um die Heirat zwischen Zangler und Madame Knorr. Durch ihre gemeinsame Vorgeschichte sind Zangler und Madame Knorr, anders als in der Vorlage, von vornherein verbunden. Daraus erwächst eine erhöhte

Spannung in den Verwicklungen des zweiten und dritten Aktes, wie wir sehen werden. Die drei Handlungen Nestroys durchkreuzen einander, und so wird der Grundeinfall, der Jux, der eigentlich nur eine Handlung betrifft, verzögert, unterbrochen, vervielfältigt.

Die Verknüpfung der verschiedenen Handlungen ist bei Nestroy viel enger als in den Vorlagen. Sie entsteht durch Personen, die, willentlich oder unwillentlich, nicht nur an einer, sondern an zwei Handlungen beteiligt werden.

Von den Personen der ersten Handlung, Zangler, Sonders, Marie, Fräulein Blumenblatt, ist Zangler noch an einer zweiten beteiligt, der mit Madame Knorr, die ihrerseits in die dritte Handlung, den Jux, den Weinberl und Christopherl sich machen, hineingezogen wird. Auf der Flucht vor ihr und ihrer Freundin Frau von Fischer gerät Weinberl in die Verwicklungen der ersten Handlung, den Transport des Liebespaares zu Fräulein Blumenblatt.

Im Lauf des zweiten und dritten Aktes treffen die Personen aus den verschiedenen Handlungen mit gezielten und motivierten Bestrebungen aufeinander, sie laufen nicht wie bei Oxenford planlos aneinander vorbei.

Bolt und Mizzle sehen in der Stadt ihren Chef kommen, sie können gerade noch in den Laden von Mrs. Stitchley, dressmaker, huschen. Cotton läuft an dem Laden vorbei. Bei Nestroy wollen Weinberl und Christopherl, als sie Zangler kommen sehen, unter einer Wageneinfahrt abwarten, daß ihr Prinzipal vorübergeht. Der Portier will sie vertreiben. In ihrer Not lügen sie, sie wollten die Modewarenhändlerin Madame Knorr aufsuchen. Der Portier nötigt sie, wirklich hinaufzusteigen. Zangler kommt; gerade vor dem Haus trifft er einen Bekannten. Er erzählt ihm, er wolle gerade seine Braut, Madame Knorr, aufsuchen. Der Bekannte hält Zangler einige Minuten auf, Zangler drängt zur Eile, er will zu seiner Braut. Da fällt der Vorhang, die Szene wechselt

zu Madame Knorr. Bei Oxenford sind Bolt und Mizzle außer Gefahr, sobald sie im Laden der dress-maker sind. Bei Nestroy erhält der Auftritt Weinberls und Christopherls bei Madame Knorr eine große Spannung aus der ständigen Gefahr, daß Zangler hereinplatzt und Weinberls Betrug entdeckt. Außerdem mischen sich Weinberl und Christopherl, ohne es zu wissen, in die Liebeshandlung Zanglers, indem sie mit Madame Knorr Bekanntschaft machen.

Ein Beispiel für einen besonders großen Verwicklungsknoten bietet die Kutsche, in der Weinberl und Christopherl fliehen. Bei Oxenford ist für Harriet (Marie) ein Platz in einer Kutsche gebucht worden, die sie vom Wirtshaus, der Zwischenstation auf ihrer Reise in die Stadt, zur Tante bringen soll. Cutaway und Harriet finden sich durch reinen Zufall in dem gleichen Wirtshaus ein. Die Kutsche besteigen Bolt und Mizzle. Der Kutscher fährt sie zu Harriets Tante. Bei Nestroy sind Sonders und Marie in einer Kutsche in das "Gasthausstäbblissement" außerhalb der Stadt" gekommen. Den Kutscher besticht Zangler, daß er Sonders und Marie, wenn sie zurückfahren wollen, zu Fräulein Blumenblatt bringt. In diese Kutsche stürzen Weinberl und der als Frau von Fischer verkleidete Christopherl auf ihrer Flucht vor Madame Knorr, Frau von Fischer und Zangler. Bei Oxenford hat Cotton nichts mit der Kutsche zu tun; er verfolgt das Liebespaar nicht, er ist zufällig in dem Wirtshaus. Bei Nestroy sind alle Personen an der Kutsche interessiert. Drei Parteien der Verwicklung kommen in diesem einen Punkt zusammen, Zangler, Sonders und Marie, Weinberl und Christopherl. Wo sich bei Oxenford die Wege der Personen nur einmal kreuzen, da ist bei Nestroy ein Knäuel von Begegnungen.

Es entstehen Spannungen, Verwirrungen, indem die Personen, meist unwillentlich, in einen Teil der Handlung geraten, in dem sie kein Interesse haben. Ihre Einmischung in eine andere Handlung stört, bringt auf die verschiedenste Weise eine oder zwei Personen in Gefahr, denn fast alle Personen haben ein schlechtes Gewissen und fürchten im Zusammenstoß

mit Personen der andern Handlung entdeckt zu werden.

Weinberl hat sich unerlaubt vom Laden entfernt und schwebt, da die Jux-Handlung mit der Handlung Zanglers immer wieder zusammenstößt, ständig in Gefahr. Die Furcht vor Entdeckung treibt seine Handlung immer wieder weiter. In "Liebesgeschichten und Heiratssachen" geben sich zwei Personen, Nebel und Alfred für andere Personen aus als sie wirklich sind. Aber erst durch die Verwicklungen in Alfreds Betrug kommt die Hochstapelei Nebels in Gefahr, entdeckt zu werden. Nebel entlarvt sich schließlich selbst.

Durch die drohende Entdeckung des Unerlaubten, vor der fast alle Personen zittern, wird die Kontinuität der Handlung durchbrochen. Immer wieder laufen Personen davon, fliehen, verfehlen einander, weichen einander aus. Um sie in eine Verbindung zueinander zu bringen, in der eigentlich ein Verfehlen erst stattfinden kann, vermittelt zwischen ihnen ein Dritter, teils eingeweiht, teils ahnungslos. Alle Konflikte Nestroys werden über einen Dritten entwickelt, in die Länge gezogen, in eine neue Richtung gedrängt. In "Liebesgeschichten und Heiratssachen" spielt Fett in allen drei Handlungskonflikten die Rolle des Dritten. Durch seinen Glauben an Nebels hohe Abkunft wird die Verwicklung und Verwirrung um Nebel verursacht; er drängt sich vermittelnd zwischen Nebel und den Marchese Vincelli und verzögert die Entlarvung. Nestroy folgt hier der Vorlage.

Im "Jux" aber erfindet er einen Dritten, der das ganze Stück hindurch wichtige Verbindungen knüpft. Ohne Melchior, den neuen Hausknecht, würden Zangler und Weinberl mit Christopherl aneinander vorbei laufen. Melchior ist von Zangler angestellt, aber außer dem Herrn kennt ihn noch niemand aus der Gemischtwarenhandlung. Im Gasthaus hat Zangler an Melchior einen Gesprächspartner, durch den man seine Pläne erfährt. Bei Oxenford ist Cotton stumm, denn er hat keinen Partner. Melchior versucht im Gasthaus, um seinen Herrn vor neugierigen Blicken zu schützen, eine

spanische Wand zwischen dem Tisch, den Zangler einnehmen wird, und Weinberls Tisch aufzustellen. Als Weinberl ihn daran hindern will, kommt es zum handfesten Streit. Melchior denkt an das Interesse Zanglers und handelt im Interesse Weinberls; Weinberl denkt an sich und handelt gegen sein eigenes Interesse. Durch die Unsicherheit der beiden Partner entsteht eine doppelt dramatische Situation: im Vordergrund spielt sich der Streit ab, im Hintergrund wächst die drohende Entlarvung Weinberls durch den nahenden Zangler herauf. Bei Oxenford befiehlt Mrs. Stitchley (Madame Knorr), den Wandschirm aufzustellen, und es geschieht ohne Widerspruch.

Auf der Suche nach Sonders und Marie belauscht Melchior im Gasthaus eben die beiden, erkennt aber in seiner unergründlichen Dummheit nicht, daß sie die Gesuchten sind. In seinem Hirn verdreht er alles, was sie sagen, zu einem Beweis dafür, daß sie die Gesuchten nicht sind. So verzögert sich die Entdeckung der Liebenden.

Nachdem im dritten Akt Sonders als Weinberl, Weinberl als Sonders und Christopherl als Marie sich bei Fräulein Blumenblatt eingefunden haben, taucht auch Melchior bei ihr auf, den Schatten Zanglers vorauswerfend. Fräulein Blumenblatt läßt in ihrer Ratlosigkeit Melchior als Betrüger verhaften, den einzigen Unschuldigen. Die Verhaftung macht den Höhepunkt der Verwirrung sinnfällig. Sie bewirkt den Wirbel im Augenblick, bleibt jedoch ohne Folgen.

Melchior verzögert den Handlungsablauf, bewirkt aber erhöhte Bewegung und Aufregung. Der Dritte hat seine dramaturgische Funktion darin, daß er verschiedene Handlungen verknüpft, zugleich die Akteure auseinander hält. Sie haben über ihn miteinander zu tun, können einander verfehlen, ohne nebeneinander herzulaufen.

Durch Melchior, scheinbar eine rein demonstrative Figur, zieht sich eine langanhaltende Spannung durch das ganze Stück, während bei Oxenford die Spannung nur für Augenblicke aufflackert.

4) Die Szenenführung

(Die Schachtelung der verschiedenen Handlungen)

Wir wollen im folgenden betrachten, wie die Verknüpfung der Handlungen Szene für Szene in einem Bild erfolgt. Es folgt eine summarische Beschreibung zwölf zusammenhängender Szenen aus "Liebesgeschichten und Heiratssachen" ⁴⁾:

9. Szene: (betrifft die Nebel-Handlung)

Fett untersagt seiner Schwägerin Lucia, sich von Nebel Ständchen bringen zu lassen.

10. Szene: (Buchner-Handlung)

Fanny berichtet ihrem Vater Fett von der Ankunft ihres Verlobten Buchner; Fett will von der alten Verlobung nichts wissen, sie streiten. Fett befiehlt Ulrike, Alfred zu heiraten (Alfred-Handlung).

11. Szene: (Buchner-Handlung): Fett empfängt Buchner sehr ungnädig. Nebel dagegen, der als Buchners Diener auftritt, findet Fetts Beifall.

Bei Poole ist Sally Sanders (Lucia) in der 10. und 11. Szene zugegen; bei Nestroy geht sie Mitte der 10. Szene ab.

12. Szene: (Nebelhandlung)

Lucia kehrt zurück und findet ihren lieben Nebel in der Verkleidung.

Dadurch, daß Lucia die Szene verläßt und bei der Wiederkehr überraschend auf Nebel trifft, entsteht bei Nestroy ein Bruch, ein neuer Ansatz in der Handlung. Während Moonshine (Nebel) bei Poole gleichzeitig mit Stilton spricht und zu Sally (Lucia) beiseite redet, kann sich Nebel bei Nestroy ohne Rücksicht auf Lucia unterwürfig Fett gegenüber betragen, darauf seine ganze Aufmerksamkeit Lucia zuwenden. Dadurch, daß Nebel sich seinen Partnern unabgelenkt widmen kann, ist die demonstrative Kraft seiner Selbstentfaltung größer. Die verschiedenen Personenkonstellationen werden härter gegeneinander abgesetzt, der Wechsel zwischen den Szenen ist krasser und einschneidender als bei Poole.

13. Szene: (Nebel-Handlung)

Fett überhört Nebels Geständnis vor Lucia über seine hohe Abkunft.

14. Szene: (Nebel-Handlung)

Fett und Nebel werden gut Freund miteinander. Anders als bei Poole, wo Sally anwesend ist, kommt es zur wirklichen Vertraulichkeit zwischen beiden, da sie allein miteinander sind. Die Verbindung Fetts mit Nebel bei Nestroy ist stärker, beunruhigender für die ganze Entwicklung der Handlung. Die Szene ist bei Nestroy länger als bei Poole und enthält mehr demonstrative Entfaltung.

15. Szene: (Nebel-Handlung)

Der Diener Georg kündigt den Wirt an, der Nebels Geheimnis kennt; Nebel fürchtet die Entlarvung, versucht, ihr vorzubeugen, bevor er abtritt.

16. Szene: (Nebel-Handlung und Buchner-Handlung)

Der Wirt möchte Fett vor einem Betrüger warnen. Fett glaubt, er ziele auf Buchner, er erlaubt dem Wirt, ihn verhaften zu lassen. In beiden Szenen folgt Nestroy der Vorlage.

während bei Poole jedoch der Wirt Stilton (Fett) nur warnen will, führt Nestroy sinnlich unmittelbare Handlung vor, den Versuch einer Verhaftung.

Nun bricht die Nebel-Handlung ab, Nebel verschwindet bis zur 20. Szene von der Bühne. Die Liebeshandlungen Buchners und Alfreds werden entwickelt, in der Vorlage wie bei Nestroy, mit dem einen Unterschied, daß Poole mit dem Wechsel der Handlung auch das Bild wechselt, während Nestroy ohne Pause weiterspielen läßt. Bei Nestroy herrscht das größere Tempo, die verschiedenen Handlungen stoßen stärker aufeinander, gerade weil sie unmittelbar aneinander gefügt werden.

Bei Poole macht Moonshine Stilton vor, Frank Neville (Buchner) sei reich. Stilton glaubt ihm, es kommt zu einem längeren Hin und Her zwischen Stilton und Frank Neville, bis Stilton Neville seine Tochter verspricht. Das alles hat

Nestroy weggelassen. (Bei der Behandlung der Demonstration werden wir die Gründe dafür erläutern).

17. Szene: (Alfred-Handlung)

Ulrike fragt Alfred, ob er sie belogen habe, Alfred leugnet.

18. Szene: (Alfred-Handlung)

Fett fordert Alfred und Ulrike auf, zu heiraten, sie willigen ein. Dann erhält Fett in Gegenwart Buchners, Alfreds, Fannys und Ulrikes einen Brief. Er befiehlt den beiden Damen, sich zu entfernen, bevor er ihn verliest.

Bei Poole sind die Damen gegangen, bevor der Brief eingetroffen ist. Nestroy markiert die Ankunft des Briefes stärker als ein einschneidendes Ereignis, er steuert deutlich den Höhepunkt an.

19. Szene: (Alfred-Handlung)

Alfred muß Fett den Brief seines Vaters, des Marchese Vincelli, vorlesen, in dem der Marchese seine Ankunft ankündigt. Fett, der Nebel für den Sohn des Marchese hält, schickt Alfred und Buchner dem angekündigten Gast entgegen.

Bei Poole folgt eine kurze unwichtige Szene zwischen Frank und Percy (Alfred und Buchner), sie beschließt den ersten Akt. Bei Nestroy dagegen folgen:

20. Szene: (Nebel-Handlung)

Fett möchte Nebel vor dem Zorn seines vermeintlichen Vaters schützen. Nebel, der von Fetts Vermutung nichts weiß, kommt ihm entgegen, weil er seinerseits sich vor dem Wirt fürchtet, er läßt sich willig verstecken.

21. Szene: (Nebel-Handlung)

Der Wirt erscheint und will Nebel in Haft nehmen lassen. Fett kämpft Nebel los und läßt den Wirt hinauswerfen. Damit endet der Akt bei Nestroy.

Dadurch, daß die einzelnen getrennten Handlungen bei Nestroy immer wieder abbrechen, daß sie krass wechseln und hart gegeneinander gesetzt werden, erhöht sich die Dramatik der Auseinandersetzungen, es erhöht sich die Spannung innerhalb der Szenenfolge. Man erwartet zum Beispiel Lucias Reaktion auf die Verkleidung ihres Liebhabers Nebel zwei Szenen lang, bis Lucia wieder auftritt, es entwickelt sich eine Spannung auf den Zusammenstoß hin, die sich bei Poole im Augenblick ihres Entstehens auch schon wieder löst; Sally (Lucia) wird bei Moonshines erstem Auftreten über seine Verkleidung beruhigt.

Durch die harte Trennung der Handlungen, dadurch, daß sie ab- und ansetzen, kommt es zu geballten Auseinandersetzungen, da die Personen, wie wir sagten, jeweils ihre ganze Intensität nur auf einen Partner oder eine Partnergruppe richten. Die gesteigerte Dramatik der Szene verpufft aber schnell wieder, oft ohne erhebliche Folgen für die Handlung. Auf die Verhaftung zum Beispiel, die Fett, ohne ihre Hintergründe zu kennen, vereitelt, kommt er nie wieder zu sprechen. Sie ließ einen Handlungswirbel im Augenblick entstehen.

Das An- und Absetzen, die Schachtelung der verschiedenen Handlungen bewirkt eine Handlungsdichte, in der kein Auftritt verschenkt wird an unwichtiges, nur überleitendes Reden ohne Handlung. Wie sehr Nestroy die Handlung konzentriert, soll noch einmal bei dem Vergleich seines Stück-Schlusses mit dem Poolles deutlich werden.

Bei Poole hat Neville (Buchner) Sir Osbaldiston (Vincelli) vorgeflunkert, Percy (Albert) sei bereits verheiratet, nichts könne mehr geändert werden. In der 21. Szene erklärt Stilton (Fett) dem verzweiferten Sir Osbaldiston, daß alles Schwindel sei. In der 22. Szene gibt Frank zu, daß er gelogen hat. Stilton geht ab, um Moonshine zu holen, den mutmaßlichen Sohn Osbaldistons. In der Folge wird schrittweise die Verwechslung aufgeklärt. Es treten nacheinander

- auf: Ellen (Ulrike), Stilton (Fett) mit Moonshine, schließlich Percy (Alfred), und mit seinem Erscheinen löst sich alles auf.

Auch bei Nestroy riskiert Buchner "einen Schreckschuß auf die Festung" und schwindelt Vincelli vor, daß sein Sohn verheiratet ist. Aber in demselben Augenblick stürzen Fett und Nebel herbei, die Verleumdung zurückzuweisen, im Gegensatz zu Poole entstehen Bewegung und Trubel. Nebel wirft Buchner vor, aus Rache zu handeln für einen üblen Streich, den er, Nebel, ihm gespielt habe. Buchner kommt jetzt hinter den Betrug Nebels und will ihm an die Gurgel. Nebel sucht Schutz bei Vincelli, von dem er mittlerweile auch glaubt, daß er sein Vater sei. Der "Vater" stößt ihn zurück. Fett redet ihm gut zu, nicht grausam gegen seinen Sohn zu sein. In diesen Wirrwarr platzt Alfred, womit die Verwechslung sich auflöst.

Bei Poole laufen die Verwicklungen am Schluß des Stückes allmählich aus. Bei Nestroy kommt die Auseinandersetzung zwischen Nebel, Fett, Vincelli und Buchner auf den Höhepunkt. Ein harter Zusammenstoß findet zwischen Nebel und Vincelli statt, als sie einander gegenüber stehen. Die Verwirrung wird auf ihrem Höhepunkt rasch und abrupt gelöst.

Wie wichtig die Verschachtelung der verschiedenen Handlungen ist, erhellt Nestroys Fosse "Die beiden Herren Söhne". Darin finden wir zwei ausgeprägte Handlungen, nämlich den sozialen Abstieg des liederlichen Vinzenz und den allmählichen sozialen Aufstieg des strebsamen Moritz, aber beide Handlungen verlaufen ohne Berührung nebeneinander, fast nicht verbunden. Durch diese Mängel ist das Stück eines der schwächsten, die Nestroy geschrieben hat. Es fiel bei der Erstaufführung völlig durch und war auch durch eine Umarbeitung nicht zu retten.

5) Die beiden Haupttendenzen in Nestroys dramatischer Technik

Nestroy versucht einerseits, alles möglichst zu motivieren, zu verknüpfen, zu verdichten, andererseits springt er aus dem Geflecht der Verknüpfungen heraus.

Am Beispiel der Verhandlungen um die Kutsche oder der Täuschung der Wirtschafterin Gertrud sahen wir, wie sorgfältig Nestroy motiviert. Er macht Umwege, er schaltet zur Begründung Vorgänge in die vorgegebene Handlung ein. Während Oxenford abstrakt Erklärungen geben läßt, führt er die Vorgänge sinnlich handgreiflich vor. Nach Lukács ist es die Aufgabe des Dramas, sich in "handgreiflichster Art auszudrücken" ⁵⁾. Nestroy verzögert auf diese Weise die Handlung und gewinnt dramatische Intensität.

Im Gegensatz zum Phänomen der Verzögerung und Verdichtung steht eine oft bedenkenlose Härte in der Behandlung der Personen und der Vorgänge. Begebenheiten brechen unvermittelt hervor, Gegebenheiten werden willkürlich außer acht gelassen. Neben der ersten Tendenz Nestroys, peinlich genau zu motivieren, im Kontrast zu ihr wirkt die Abruptheit und Härte umso stärker.

Wir sahen schon bei der Szenenführung, wie Nestroy mit einigen Szenen völlig aus dem glaubhaft begründeten Rahmen einer Handlung heraussprang, nur um Nebel eine Gelegenheit zu geben, sich in einer schwierigen Situation zu zeigen.

Beim Vergleich mit den Vorlagen sahen wir, daß durch Abbrechen und Neuansetzen der einzelnen Handlungen die Zusammenstöße zwischen den Personen verschärft wurden. Die Härte und Bedenkenlosigkeit gegen Personen und Handlung zeigen sich an den verschiedensten Phänomenen.

Nestroy läßt Personen Raumschranken überwinden, ohne Rücksicht auf die Wahrscheinlichkeit innerhalb der Handlung. Im "Jux" fährt Frau von Fischer wie selbstverständlich mit

Madame Knorr und Zangler in Zanglers Haus, obwohl es Nacht ist und sie kein Motiv zu diesem nächtlichen Besuch hat. Durch ihre Anwesenheit kann Weinberl noch einmal in Verlegenheit gebracht werden.

Im "Schützling" findet die reine Demonstrationsfigur Pappinger, ein alter armer Buchbinder, überall Einlaß, im Salon einer Baronin, im Vorzimmer eines Barons, er überwindet die sozialen Schranken und füllt zwei Szenen mit rein demonstrativen Reden im Vorzimmer der vornehmen Herrschaften, in dem er vom Gang der Handlung her nichts zu tun hat.

Auf dem kürzesten Weg bringt Nestroy Personen zusammen. So wie er den Handlungsengang mit Motivationen verzögert, so verkürzt er ihn mit plötzlichen Sprüngen in der Motivation. In "Mein Freund" werden zwei Personen zu Verbündeten in einem feindlichen Unternehmen, die sich nur entfernt kennen, die nie etwas miteinander zu tun hatten: der Betrüger Baron Hohenfint wählt ohne Grund den Buchhandlungsgehilfen Schippl zu seinem Helfer bei einer Entführung. Während die Verbindung der Personen sonst so sicher motiviert wird, kommt sie hier gänzlich willkürlich zustande.

Zangler vertraut seinem neuen Hausknecht Melchior, ohne ihn zu kennen. Fett traut Nebel sogleich die hohe Abkunft zu. Madame Knorr kommen keine Zweifel daran, daß Weinberl der Ehemann ihrer Freundin Frau von Fischer sei. Fanny und Buchner glauben Nebel, wenn er seine Menschenfreundlichkeit vorschützt.

Die häufig vorkommenden Täuschungen, Mißverständnisse, Verkleidungen können nur ihre Wirkung erzielen, weil die, die getäuscht werden sollen, bedingungslos gutgläubig, geradezu blind sind. Daß Frau Gertrud zum Beispiel im ersten Akt des "Jux" glaubt, Zangler stecke in der alten Uniform, ist unwahrscheinlich. Nestroy läßt den Betrug

bedenkenlos gelingen. Die unwahrscheinlichste Bedenkenlosigkeit und Blindheit finden sich im "Zerrissenen" und in "Höllenangst". In "Höllenangst" glaubt Wendelin, als er den Teufel ruft und Thurming zum Fenster hereinsteigt, tatsächlich, Thurming sei der Teufel. Einige Zufälle bestärken ihn in seinem Glauben. Der "Zerrissene" weist zwei Höhepunkte der Willkür auf: Lips hat erstens den wahnwitzigen Einfall, die erste Frau heiraten zu wollen, die ihm vor Augen tritt, und er vermutet zweitens, er werde, da Gluthammer seiner Meinung nach ertrunken ist, für einen Mörder gehalten werden.

Die Personen gehen einander oder den Verhältnissen auf den Leim, ohne einen Schatten von Argwohn, ohne sich einen Augenblick zu besinnen. In einer Atmosphäre der Fraglosigkeit bleibt ihnen keine Möglichkeit, keine Zeit zur Besinnung. Es handelt sich dabei um ein Prinzip der Dramaturgie der Posse überhaupt, viele der Erscheinungen sind auch in den Vorlagen zu finden. Sie wirken jedoch bei Nestroy weitaus krasser, weil er an andern Stellen überaus genau motiviert. Sie wirken von Nestroy beabsichtigt und bewußt gesetzt, während sie den Possenschreibern der Vorlagen nur unterlaufen.

Hart wirkt auch der rasche Wechsel des Glücks, der Wechsel der Umstände in allen Stücken. Aus dem reichen Mann Lips wird ein armer Flüchtling. Aus dem armen Teufel Nebel wird in der Meinung seiner Mitmenschen ein reicher Erbe, gleich darauf wieder der arme Teufel. Weinberl gerät aus einer harmlosen Situation - er geht auf der Straße spazieren - schlagartig in die allerhöchste Gefahr, als Zangler Madame Knorr besuchen möchte. Kaum ist Weinberl Zangler entwischt, so gerät er bei Madame Knorr durch seine Behauptung, er sei der Mann von Frau von Fischer, in Verlegenheit, denn Frau von Fischer erscheint. Das Glück, die Umstände wechseln abrupt, die Personen werden hin und her getrieben.

Es gibt Handlungen, die auf einen notwendigen Glückswechsel zuführen. Man erwartet, daß der schurkische Diener Johann in "Zu ebener Erde und erster Stock" seine Strafe erhält. Aber sogar im Schicksal Johannis findet der Glückswechsel plötzlich, unerwartet statt. Johann wird am Ende nicht bestraft, weil seine vielen Gaunereien entdeckt werden, sondern weil er zufällig dabei ertappt wird, daß er einen Beutel mit Gold stiehlt. Allein an diesem einen Vergehen scheitert er; seine andern Intrigen und Schurkereien werden nicht öffentlich bekannt, werden nicht gerächt. Ein willkürliches Detail macht die lange Motivation, die durch den Lauf des Stückes gegeben ist, hinfällig.

Bei der Betrachtung der Sprache Nestroys fanden wir Schärfe, Sprunghaftigkeit, Bedenkenlosigkeit in der Verbindung mit Umständlichkeit und fließendem Zusammenhang der Sprache. Dasselbe finden wir beim Bau der Szenen, beim Aufbau und Ablauf des Stückes. Motivationsfülle, Verzögerung und Verdichtung auf der einen Seite, abrupte Härte und Verkürzung auf der andern sind bestimmend für Nestroys dramatischen Stil.

In der Demonstration kommen beide Tendenzen der Technik Nestroys zur Wirkung: die Demonstration stellt einen Umweg in der Handlung dar, sie bewirkt eine Verdichtung, zugleich springt sie aus der Handlung heraus, läßt die Bedingungen der Handlung außer acht: Melchior belauscht Sonders und Marie im Gartenhausétablissement. Er erweitert und verdichtet durch seine Zwischenbemerkungen das Handlungsgespräch der beiden Liebenden. Die Szene, auf die Demonstration Melchiors abgestellt, verzögert den Handlungsablauf, das heißt die Entdeckung des geflohenen Liebespaares. Gleichzeitig erhält sie eine Verzögerung in sich selbst: Melchior kommt nicht darauf, daß das Liebespaar vor ihm dasjenige ist, das er sucht. Er verstellt sich die Erkenntnis, die auf der Hand liegt und die der Zuschauer jeden Augenblick erwartet, durch sein Rasonnieren. So hält er den drohenden Zusammenstoß hin und die Szene, in der sich die Handlung so gefährlich zuzuspitzen schien,

endet ohne Entscheidung. Da Melchior zu keiner Einsicht in die Umstände gekommen ist, kann durch ihn auch kein Eingriff erfolgen. Melchior springt mit seinen Bemerkungen aus der Handlung heraus, das Handlungsgespräch der beiden Liebenden wird zur Nebensache; der Vorgang, von dem es überspielt wird, wird zur Hauptsache, zum eigentlichen Gegenstand der Szene.

6) Die Demonstrationshandlung

In den Vorlagen wie bei Nestroy gibt es, wie gesagt, jeweils zwei oder drei Handlungen, die ineinander spielen. Sie haben jedoch bei den verschiedenen Autoren verschiedenes Gewicht.

Bei Oxenford sind die Liebeshandlung um Cutaway und Harriet (Sonders und Marie) und die Handlung um Bolt (Weinberl) gleichberechtigt. Bei Poole haben die Liebeshandlungen um Frank und Percy (Buchner und Alfred) eindeutig das Übergewicht über Moonshines (Nebels) Geschichte.

Bei Nestroy dagegen drängt die Demonstrationshandlung (Weinberl, Nebel) sich in den Vordergrund des Stückes, die traditionellen Konflikthandlungen verlieren an Bedeutung. Nestroy nutzt eigentlich erst die Verschiedenheit unter den Handlungen, er arbeitet sie heraus.

Die beiden Liebeshandlungen im "Jux" um Sonders und Marie und um Zangler sind als Konflikthandlungen auf ein Ziel ausgerichtet. Es geht darum, daß die Geliebte, die Braut heimgeführt wird. In der Jux-Handlung geht es eigentlich um gar nichts, um kein Ziel, keinen materiell greifbaren Gewinn, es geht nur um den Jux im Augenblick, um die komische Entfaltung einer Person in gefährlichen Situationen, um die Demonstration ihrer Weltansicht. In "Liebesgeschichten und Heiratssachen" sind die Liebeshandlungen um Alfred und Ulrike und um Buchner und Fanny zielgerichtet, sie laufen nach einem traditionellen Schema ab. Die Handlung

um Nebel und Lucia hat eine andere Form. Zwar müssen Hochstapelei und Heiratsschwindel am Ende entlarvt werden, die Spannung innerhalb dieser Handlung zielt aber nicht auf das Ende, sie entsteht laufend aus der Technik, mit der Nebel seinen Betrug glaubhaft macht und aufrecht erhält. Auch die Weiterungen der Nebel-Handlung, zum Beispiel die Einmischung Nebels in Buchners und Fannys Liebesgeschichte, die nur bei Nestroy stattfindet, dient der Demonstration des besonderen Charakters Nebels im Augenblick. Diese Demonstration ist wichtiger als die glaubhafte Begründung und Durchführung der Täuschung Buchners und Fannys durch Nebel.

Um zu bestimmen, was der Inhalt der Demonstration ist, müssen wir ihre Träger ansehen. Es ist eine alte Überlieferung, daß in der Komödie eine Person, meist ein listiger Sklave oder Diener, die Fäden der Handlung in der Hand hat und daß eine andere sich selbst als Spaßvogel zur Schau stellt. Bei Plautus führt der Sklave, der Derisor, die Intrige, und der Parasit, der Stupidus, bringt seine meist monologen Witze hervor. Der Derisor ist klug und entschlossen, der Stupidus wehleidig und prahlerisch. Bei Nestroy ist beides in einer, man kann sagen, in jeder Person vereint. Sie ist Stupidus und Derisor zugleich, sie führt die Intrige und demonstriert ihren armseligen ohnmächtigen schmarotzerischen Egoismus. Hiervon haben die Personen Nestroys alle ihre zwei Gesichter: sie handeln klug und tapen zugleich blind in ihren Handlungen herum. Sie offenbaren unwillentlich ihre Schwächen und Falschheiten, fühlen sich mit allem in ihrem Recht und haben zugleich ein schlechtes Gewissen.

Eine Gestalt entsteht bei Nestroy, wie wir sahen, mit einer demonstrativen Schrulle, die sich in einer starren Redensart äußert und die zu einer Weltauffassung auswächst. Die Schrulle setzt sich nicht nur in Augenblicken in bestimmte Handlungen um, mit ihrer Hilfe wird an Stelle eines realisierbaren Zwecks eine Art Selbstquälerei, Angst,

allgemeiner Druck vorgeführt, so, daß das ganze Stück von ihm erfaßt wird. Aus der demonstrativen Schrulle oder Verschrobenheit ergibt sich der soziale Wesenszug der meisten Personen und ihre Unzulänglichkeit innerhalb der ganzen Handlung.

Die Verschrobenheit gibt den Personen ihre Unangreifbarkeit, ein starres Selbstgefühl, das ihnen in der größten Bedrängnis gegen jedermann Hilfe bietet.

Wie sich die Unzulänglichkeit einer Person in der ganzen Posse auswirkt, wollen wir an einem besonders guten Beispiel, der Figur Schnoferls im "Mädl aus der Vorstadt" sehen. Olles hat von Schnoferl gesagt, daß er zu der letzten Lösung Nestroys, dem Skeptiker im bürgerlichen Gewand gehöre, ähnlich wie Gottlieb, Schlicht, Kampl und andere. Die Figur Schnoferls ist aber vielschichtiger und viel weniger souverän als Olles sie sieht. Schnoferl sagt von sich selbst, daß er ein Mensch sei, der "nach einigen Desperationsparoxysmen in eine ruhige Sarkasmus-Languissance" verfallen sei, "wo man über alles räsoniert und andererseits wieder alles akzeptabel find't"⁶⁾. Und in der Tat, so ist alles, was er im Lauf der Posse tut. Ihm fehlt bei seiner Klugheit und Überlegenheit, mit der man ihn immer ausgestattet sieht, das Notwendigste, damit er ein Mensch ist, der sich im Leben und unter den Menschen zurechtfindet: Unterscheidungsvermögen. Er sagt es selbst. Er gefällt sich in seiner Haltung, er prüft sich selbst nicht mehr, er lernt nichts mehr, er ist, wie er sich Thekla gegenüber verhält, die er mit seinen vorschnellen Reden beleidigt, ein Trottel und schlimmer noch, ein Ehrabschneider; er ist Kauz gegenüber ein Dummkopf, indem er ihm Käfers, des Gauners, der mit Kauz unter einer Decke steckt, Anschrift zeigt. Er kommt auch nur durch Zufall Kauz auf die Schliche. Statt aber gegen Kauz Anklage zu erheben, läßt er alles im Schoße der Familie verschwinden, um die Nichte des Herrn von Kauz, Frau von Erbsenstein, zu heiraten. Der kluge Mann hat am Ende teil an dem Verbrechen; er macht einen Vertrag mit der Gaunerei.

In "Nur Zeitvertreib" verkleiden sich Bumml und Feldern als Frauen, um Weißnäherinnen anzunehmen, die sie zu Liebesabenteuern verführen wollen. Als die Weißnäherinnen kommen, gelangen sie aber nicht zum "Liebesgenuß", ihre Verkleidung macht es unmöglich. Die Aufgabe, die sie sich gestellt haben, wächst ihnen über den Kopf. Ähnlich geht es Titus, Federl, Lips und vor allem Nebel, der sich schon als Erbe des Marchese Vincelli sieht und dann am Ende aus der glückseligen Höhe seines Irrtums herabstürzt. Allerdings verläßt die Personen nie ihre Geistesgegenwart und Wendigkeit. Bumml, erkannt und von den Weißnäherinnen ausgeschlossen, macht aus dem Fehlschlag doch noch einen Sieg der Geistesgegenwart, indem er als Mädchen den Hauseigentümer Stockmayer dazu bringt, ihm Geld zu schenken. Mit Selbstgewißheit und Geistesgegenwart vertuschen die Personen ihre Verlegenheit und ihre Fehler; dadurch, daß sie von ihren Schwächen und Fehlern nichts sehen lassen wollen, erhöhen sie ihre Verderbtheit und verstricken sich immer mehr ins Mißgeschick. Die Personen Nestroys, vor allem die Demonstrationspersonen, werden durch das Mißgeschick im Laufe der Handlung, durch Fehlschlägen ihrer Pläne nicht eingeschüchtert, nicht einmal berührt. Der Grund dafür liegt darin, daß das Wesen der Personen weit über das hinausgeht, was die dramatische Handlung verlangt, entsprechend dem Dialog, der auch über sich und die Handlung hinausreicht, wie wir gezeigt haben. "So fällt das Dramatische und das Charakteristische des neuen Menschen nicht zusammen. Was ihn wirklich zum Menschen macht, muß in gewisser Hinsicht außerhalb des Dramas liegen." 7) "...Die Tatsache, die sich in der äußeren Welt manifestierende Aktion, kann den ganzen Menschen nicht in Anspruch nehmen, und er vermag nicht zu einer Tat zu kommen, in welcher dieser sich offenbaren könnte." 8).

An einer der ausgeprägtesten Demonstrationsfiguren, an Nebel, wollen wir das über alle dramatische Handlung hinausgehende, demonstrativ charakteristische, das Herauspringen aus der Handlung zusammenfassend nachweisen.

Nebel ist vielfach und fest mit den andern Personen, mit den Personen der andern Handlungen verbunden, aber allmählich wächst er über die motivierten Erscheinungen hinaus. Die Ausgangspunkte Nebels und Moonshines, seines Gegenstücks in der Vorlage, sind gleich: Beide fangen als Hochstapler an. Aber Moonshine steigt von der Höhe anfänglicher Frechheit und Selbstbewußtheit bald herab. Schon bei seinen Verhandlungen mit dem Wirt und mit seinem ehemaligen Herrn Frank Neville verhält er sich sehr ehrerbietig und fast bittend. In dem Haus Sir Stiltons wird er eigentlich nur geduldet; er wird ein Spielball des Zufalls, seine Möglichkeiten zu handeln sind gering.

Auch Nebels Handelsfreiheit ist beschränkt, aber er bewahrt in allen Umständen dem Wirt, Buchner, Fett, Lucia gegenüber seine herausfordernde oder kriecherische Unverschämtheit, durch die er immer Einfluß auf seine Partner gewinnt. Nebel ist eindeutiger böseartig, gefährlicher als Moonshine. Moonshine ist trotz allen Schwindels eine gute Haut; er versucht, Stilton aus eigenen Stücken weiszumachen, sein Herr Frank Neville sei nicht verarmt, er gäbe das nur vor, um Mary zu prüfen. An Franks Aufrichtigkeit scheitert bald darauf die gutgemeinte Lüge.

Nestroy hat bei seinem Nebel solche Menschenfreundlichkeit gestrichen. Nebel läßt sich, sobald er Fetts Vertrauen gewonnen hat, dazu mißbrauchen, durch einen niederträchtigen Betrug Fanny und Buchner zu entzweien. Moonshines freundlicher Täuschungsversuch nimmt nur einen kleinen Raum im Stück ein; Nebels böseartige Intrige dehnt sich aus, macht sich selbständig, drängt die Konflikthandlungen in den Hintergrund. Sie ermöglicht es, daß Nebel scheinbar frei und selbstverantwortlich handelt. Der besondere Witz der Figuren Moonshine und Nebel besteht darin, daß der Hochstapler und Heiratsschwindler selbst einem Betrug und einem Irrtum aufsitzt. Dieser Witz verschärft sich bei Nestroy durch die Aktivität Nebels, dadurch, daß er selbst Fäden der Handlung in die Hand nimmt. Moonshine ist überall eine

entmündigte Person, Nebel ist ein eiskalter Rechner. Daß er sich selbst betrügt, auf den Irrtum hereinfällt, ist umso wirkungsvoller, dramatischer.

Nebel ist ein schlauer Bursche, mehr als alle andern Personen in "Liebesgeschichten und Heiratssachen" hat er ein Bewußtsein von sich, von seinem Tun, vom Lauf der Welt. Er durchschaut die Gesellschaft: er sieht, daß das Geld regiert, daß Wissen Macht bedeutet, daß man Wissen nur durch Geld erlangt. Er steht sozusagen auf der Schattenseite des Lebens, ein armer Teufel ohne die Vorrechte, die der höhere Stand besitzt. Er kritisiert die Gesellschaft und greift sie an. Sogar seine Hochstapelei, sein Heiratsschwindel sind Formen der Kritik an der Gesellschaft, er ist ein Opfer der bestehenden Ungerechtigkeit, während er zugleich ihr Nutznießer ist. Seine Kritik, an sich gültig, verschleiert sein eigenes Verhalten.

Diese von Erkenntnis und von dem besonderen Nestroyschen Selbstgefühl getragene Person gerät in die Mühle der Handlung. Anfangs kann Nebel sein eigenes Tun lenken; aber allmählich verliert er seine Freiheit, die Möglichkeit, die Verhältnisse zu durchschauen, gerade er, der Durchschauer, Durchleuchter seiner Umgebung. Er traut denen, die er bisher übertölpelte und nach seiner Pfeife tanzen ließ: Fett, Buchner und Lucia, Erkenntnisfähigkeit zu, glaubt ihren Auskünften, er glaubt, daß er der Sohn Vincellis ist. Er ist plötzlich unter ihrem Einfluß, er wird ohnmächtig. Seine Wendigkeit und Geistesgegenwart, seine Vorsicht, sein Mißtrauen sind verflogen.

Nebel wird nicht wie etwa Tartuffe bei Molière das Opfer einer von seinem Gegner gestellten Falle. Nebels Gegner merken gar nicht, daß sie ihm schaden. Er bringt sich selbst zu Fall, weil er die Verwicklung, in die er verstrickt ist, nicht durchschaut.

Wie Nebel, so werden alle großen Demonstrationsfiguren,

Weinberl, Titus, Federl nach einer anfänglichen großen Handlungsfreiheit zu Gefangenen ihrer eigenen Handlungen, deren Schlingen, Fallen, Abgründe sie nicht wahrnehmen. Während sie noch scheinbar frei und geistesgegenwärtig tätig sind, engen Ohnmacht und Blindheit sie schon ein. Lukacs hat darauf hingewiesen, daß die "Helden des neuen Dramas - im Vergleich zu den alten - mehr passiv als aktiv" sind ⁹⁾. Er denkt dabei nicht an die Komödie oder an die Posse, es ist um so überraschender, daß sich dort dasselbe findet. Die ungeheure Geschäftigkeit der Personen Nestroys ist tatsächlich nur scheinbar, sie ist wirkungslos.

Nebel kennt das herrschende Prinzip der Gesellschaft, die Vorherrschaft des Geldes, das den Menschen erniedrigt und niederträchtig macht. Er richtet sich danach und er scheitert. Aber gerade durch sein Scheitern beweist er an sich selbst die Richtigkeit seiner Erkenntnis. Er kann nicht frei sein, er ist immer auf die Bedingungen der Gesellschaft festgelegt. Obwohl Nestroy mit ihm aus der traditionellen Handlung herauspringt und ihn zum Träger eines satirischen Angriffs auf die Gesellschaft macht, ist er für sich allein nicht bedeutsam. Ohne die Verwicklung in die Konflikthandlungen mit Alfred und Ulrike, Buchner und Fanny stünden seine Reden und Taten beziehungslos im Raum. Da sie darin verwoben sind, haben sie Beziehungspunkte; sie werden bestätigt und widerlegt, und auf diese Weise werden sie dramatisch wirksam. Indem sie über die Handlungssituation und den Handlungskonflikt hinausgehen, schaffen sie eine viel größere Situation, einen weitaus größeren Konflikt: den Konflikt zwischen Individuum und Gesellschaft.

Ein solcher Konflikt lag niemals im Bereich der dramatischen Möglichkeiten Pooles. Poole bleibt in der Handlung stecken. Moonshine ist nur ein lustiges Zubehör einer im ganzen als vorbildlich hingestellten Gesellschaft. Nebel ist das beklagenswerte und gefährliche Produkt einer höchst

zweifelhaften Gesellschaft.

Mit Weinberls Abhängigkeit verhält es sich ähnlich: Weinberl möchte am Stammtisch erzählen können, er sei einmal ein verfluchter Kerl gewesen. Er möchte einmal aus der Enge seines Alltags ausbrechen, ein einziges Mal seine Freiheit erleben. Indem er den Wunsch äußert, träumt er schon von der Beschaulichkeit, mit der als erfolgreicher Herrscher auf sein Abenteuer zurückzusehen wird. Er ist ganz und gar auf die bürgerliche Welt fixiert. Das Verfluchte-Kerl-Bewußtsein ist ein Ausdruck der Freiheit, zugleich ist es gerade ein Bestandteil der Spießermwelt, in der Weinberl lebt, aus der er ausbrechen möchte. Er hat am Ende sein außerordentliches Abenteuer bestanden, aber das Verfluchte-Kerl-Bewußtsein hat sich nicht eingestellt, denn Weinberl hat sich nicht verändert, er hat sein Abenteuer nicht aktiv gesteuert, er ist passiv in ihm umhergetrieben worden. Das Verfluchte-Kerl-Bewußtsein ist eine Erfindung des Spießers, die sich als Schwindel erweist; sie ist kein spontanes Erlebnis, sondern eine Stammtisch-Phantasie. Am Ende seiner Abenteuer kommt Weinberl zu dem Schluß, daß für ihn nichts dabei herausgekommen ist.

Die Träger der Demonstration sind keine Personen, die ihre Zwecke gründlich verfolgen und eine große Absicht planvoll durchführen. Sie versuchen, sich in der Vordergründigkeit der Handlungen einzurichten und erkennen nie, was ihnen aus dem Hintergrund, in ihrem Rücken droht. Sie sind bei aller scheinbaren Aktivität zuletzt Opfer ihrer eigenen Handlungen, reaktiv und in Unkenntnis passiv.

Titus muß fortwährend seinen Betrug mit der Perücke verteidigen, ein Betrug zieht den andern nach sich. Weinberl kommt aus einer peinlichen Lage in die andere. Nebel wächst schließlich, ohne daß er es merkt, die Verwechslung über den Kopf. Erst bei der Reaktion angesichts der Nötigung, der Verlegenheit, der Verteidigung von Kopf und Kragen, während die Person zugleich blind ins Unglück, in die

Falle hineintappt, erst in dieser widersprüchlichen Situation wächst eine Person bei Nestroy zu einer großen, in sich spannungsvollen, lebendigen Gestalt.

Strick in den "beiden Nachtwandlern" sagt: "Ich glaube von jedem Menschen das schlechteste, selbst von mir und ich hab mich noch selten getäuscht." ^{9a)} Das Wort ist im 19. Jahrhundert als Beweis für Nestroys "Zotenhaftigkeit" angeführt worden. Man versteht es aber falsch, wenn man es nicht als demonstrativ auffaßt: Der Angriff auf den Glauben an das Gute im Menschen, vor allem auf die hohlen Redensarten vom Guten im Menschen erscheint besonders überzeugend, da der Sprecher sich selbst mitkritisiert. Nun zeigt sich aber an Stricks Verhalten im Laufe des Stücks, daß er gerade das nicht tut, was er von sich behauptet. Er glaubt weder von Faden, seinem reichen Meister, noch von Therese, dem Stubenmädl, mit dem er anbändeln möchte, noch von den Geistern Wathfield und Howard, die Faden jeden Wunsch erfüllen, das Schlechteste, von sich selbst schon gar nicht. Das Schlechteste glaubt er nur, wo es ihm nutzt. Sein Grundsatz enthüllt sich als Schwindel. Die Selbstwiderlegung der Person wird demonstriert. Angesichts des Prinzips der Selbstwiderlegung ist es unmöglich, ein Wort einer Person als einen Aphorismus des Autors herauszugreifen und ihm allgemeine Verbindlichkeit zuzuschreiben. Das Wort Stricks hat seine Gültigkeit als Angriff auf die konventionelle Moral. Seine Wahrheit entwickelt sich aber erst auf einer höheren Stufe, als sich herausstellt, daß der Angriff im Zusammenhang mit der Person unglaublich ist.

Die Demonstrationshandlung ist also Vorführung eines Charakters in seinem Selbstwiderspruch. In ihr wird mit Ausführlichkeit gezeigt, was der Mensch unter gewissen Umständen tut, denkt, rechtfertigt, entschuldigt, glaubt und nicht glaubt, wie er sich abmüht, Klarheit zu gewinnen oder gerade zu verhindern, wie sein Selbstgefühl mit seinen Fehlern und Irrtümern fertig wird. Das geht über

die Handlung größtenteils hinaus. Wie schon aus dem Dialog, bricht die demonstrative Figur auch aus der Handlung aus. Nebels Kriecherei gegenüber Fett, sein Vornehmtum gegenüber dem Stubenmädchen, seine Intrige gegen Fanny und Buchner, sein demonstrativer Wortwitz gegenüber dem Wirt, sein Angriff auf die Bürgerlichkeit, all das sprengt den Rahmen der konventionellen Possenhandlung.

Der Charakter und das Wesen der Demonstrationspersonen, der Personen Nestroys überhaupt, zeichnet sich nicht durch psychologischen Reichtum aus. Nestroy greift, wie sich schon am ersten Satz zeigte, den eine Person zu sprechen hat, aus den vielfältigen psychologischen Möglichkeiten einen Zug heraus und legt darauf die Person fest. Er entzieht die meisten seiner Personen in der demonstrativen Darstellung einer realistisch psychologisch moralischen Bewertung. Walter Benjamin spricht über diese Erscheinung in seinem Aufsatz "Schicksal und Charakter": "In ihrer (der Komödie) Mitte steht, als Hauptperson der Charakterkomödie, oft genug ein Mensch, den wir, wenn wir im Leben seinen Handlungen statt auf der Bühne ihm selber gegenüber stehen müßten, einen Schurken nennen würden. Auf der Bühne der Komödie aber gewinnen seine Handlungen nur dasjenige Interesse, das mit dem Lichte des Charakters auf sie fällt, und dieser ist in den klassischen Fällen der Gegenstand nicht moralischer Verurteilung, sondern hoher Heiterkeit. Niemals an sich, niemals moralisch betreffen die Handlungen des komischen Helden sein Publikum; nur insoweit sie das Licht des Charakters zurückwerfen, interessieren seine Taten." 10)

Die Festlegung der Personen auf nur einen Zug trägt zu der moralischen Unantastbarkeit, die Benjamin meint, bei. Nestroys große Demonstrationspersonen sind von der konventionellen Moral unerreichbar. Sie werden im Lauf der äußeren Handlung von der Gesellschaft, von der gesellschaftlichen Moral in die Enge getrieben, zugleich aber zerbricht an der "hohen Heiterkeit ihres Charakters" die Gesellschaft; die Nichtigkeit und Verlogenheit ihrer morali-

schen Ansprüche tritt zu Tage, die Ohnmacht der gesellschaftlichen Ordnung wird offenbar. Wo Pooles Monshine einen Witz auf seine eigenen Kosten macht, da macht Nebel einen Witz auf Kosten der Sicherheit, in der die Gesellschaft sich wiegt, einen Witz, der über Stück, Handlung und seinen eigenen Rollencharakter hinausgeht.

7) Die innere Verbindung der Personen.

Wir sprachen davon, daß bei Nestroy eine Tendenz vorherrscht, alle Vorgänge der Handlung gründlich zu motivieren, möglichst viele Personen in glaubhafte Beziehungen zueinander zu bringen. Die Personen sind nicht nur äußerlich durch die Handlung miteinander verbunden, sondern sie stehen auch in innerem dramatischem Kontakt miteinander. Welcher Art dieser Kontakt ist, zeigt allein der Dialog. Das soll im folgenden ein kurzer Vergleich der Unterredung zwischen Bolt und Mizzle mit der Unterredung zwischen Weinberl und Christopherl deutlich machen.

Bei Oxenford heißt es, als Bolt Mizzle überredet, dem Laden einmal den Rücken zu kehren:

Bolt: And so, when the old man's back is turned, we are to shew our heads are turned by stopping in the shop all day-selling check'd neck-handkerchiefs and baby's red stockings? Not we! - we 'll go out and have some fun, Bobby.

Miz.: No, no! it won't do; we must take care of the shop.

Bolt: Now look ye - how does master take of his money?

Miz.: By locking it up.

Bolt: Then that's the way we'll take care of the shop - I'll lock the door, and you shall shut the shutters.

Miz.: Oh, come! I sha'nt go, nor you sha'nt either. It wont do, Charley; better be boxed here, than get in the wrong box.

Bolt: Well, I've made up my mind; The next job is to make my body: I must dress.

Miz.: Well, you may enjoy your own holiday. Pleasant day,
and fine weather to you, and a prosperous return; -
I sha'nt go.

Bolt: You have no grandeur of Soul - you don't love fun.

Miz.: Come, don't say that; Damn it, I live upon fun -
he! he! you know I do. Give us your hand, Charley.
I'll go! Oh dear, a day's pleasure!

Bolt: You'll go, will you?

Miz.: Give us your hand.

Bolt: (takes his hand). Here's off for fun, then! (Exeunt) 11)

Den dramatischen Kontakt zwischen den Personen stellt Oxenford durch einen Streit her. Bolt will den Laden schließen, und Mizzle warnt ihn davor. Einer sucht den andern auf seine Seite zu ziehen. Ihre Repliken beziehen sich plan auf die Repliken ihres Partners und drehen sich zunächst nur um die äußeren Anlässe der Handlung: "Bolt: We'll go out and have some fun, Bobby. - Miz.: No, no, it won't do; we must take care of the shop." Mehrmals nimmt der eine in seiner Replik noch einmal auf, was der andere gesagt hat: "...you don't love fun - ... I live upon fun ...". Die entscheidende Schwäche des Gesprächs liegt darin, daß die Personen nicht mit jeder Replik aus der Mitte ihrer Existenz sprechen, wie sie das bei Nestroy tun, sondern daß sie von Gegenständen reden, die mit ihrer persönlichen Existenz keine Verbindung haben. "Bolt: How does master take care of his money? - Miz.: By locking it up. - Bolt: Then that's the way we'll take care of the shop. I'll lock the door...". Die weit hergeholte Verbindung von der Geldkiste und dem Laden enthält eine aufgesetzte, gemachte Witzigkeit. Zwar scheint Oxenford damit die materielle Grundlage der Handlung zu verlassen wie Nestroy in seinen Dialogen, aber sein Witz hat keine dramatische Wirkung in dem Gespräch. Er fließt nicht notwendig aus der Situation, er bleibt geradezu abstrakt als ein selbständiges Wortspiel über ihr stehen. Bolt und Mizzle sind Träger der geistreichen Repliken. Der Gegensatz in ihren Worten entspricht nicht einem grundsätzlichen sozialen oder persön-

lichen Gegensatz zwischen den sprechenden Personen. Wie wenig er bedeutet, erweist sich an der Lösung. Mizzle gibt Bolt nach, als er bei seiner Ehre gepackt wird. Ein allgemeines, ja gemeinplätziges psychologisches Motiv beschließt die Auseinandersetzung. Trotz der dichten Verflechtung der Repliken wird die Szene nicht dramatisch spannend, es werden keine Existenzen gegeneinander ausgespielt. Gerade deshalb bleiben die Personen eng an der Handlung; es geht ausschließlich um das Für und Wider von Bolts Absicht. Der scheinbar hochdramatische Gegensatz bleibt auf der Ebene einer geistreichen, letztlich unverbindlichen Konversation.

Aus dem Gespräch zwischen Weinberl und Christopherl betrachten wir nun einen besonders deutlichen Ausschnitt.

Weinberl : ... Der Diener ist Sklav' des Herrn, der Herr Sklav' des Geschäfts. Erhaben ist die zweite Sklaverei, aber so biglem (arm, sparsam) mit Genuß begabt als wie die erste. Wenn ich nur einen wiffen Punkt wüßt' in meinem Leben, wenn ich nur von ein paar Tag' sagen könnt': da bin ich ein verfluchter Kerl g'wesen - aber nein! ich war nie verfluchter Kerl. Wie schön wär' das, wenn ich einmal als alter Handelsherr mit die andern alten Handelsherren beim jungen Wein sitz', wenn so im traulichen Gespräch das Eis aufg'hackt wird vor dem Magazin der Erinnerung, wenn die G'wölbtür der Vorzeit wieder aufg'sperrt und die Budel der Phantasie voll ang'raamt wird mit Waren von ehemals, wenn ich dann beim lebhaften Ausverkauf alter G'schichten sagen könnt': "O' ich war auch einmal ein verfluchter Kerl, ein Teufelsmensch, ein Schwerack!" - Ich muß - ich muß um jeden Preis dieses Verfluchte-Kerl-Bewußtsein erringen.

Christopherl: Von mir hätten Sie dieses Bewußtsein schon

: lange; so oft Sie sich in meine Frisur verkrampelt haben, hab' ich mir 'denkt: "Das is ein verfluchter Kerl, den holt -"

Weinberl : Was Sie denken, geht mich nichts an, ich muß es denken, muß es fühlen.

Christopherl: So beuteln S' Ihnen selber den Schopf.

Weinberl : (von einer Idee ergriffen). Halt! Ich hab's -!

Christopherl: Na, was denn?

Weinberl : Ich mach' mir einen Jux.

Christopherl: Ein' Jux?

Weinberl : Grad jetzt auf der Grenze zwischen Knechtschaft und Herrschaft mach' ich mir einen Jux. Für die ganze Zukunft will ich mir die leeren Wände meines Herzens mit Bildern der Erinnerung schmücken, - ich mach' mir einen Jux!

Christopherl: Wie werd'n Sie aber das anstellen?

Weinberl : Woll'n Sie dabei sein, Mussi Christoph?

Christopherl: Ich bin dabei. ¹²⁾

Weinberls und Christopherls Reden wachsen unmittelbar aus ihrer Existenz, ihrer nächsten Umgebung hervor, aus dem Gemischtwarenhandel, der ihre Welt ist, aus den Erfahrungen im Gemischtwarenhandel, die ihre Lebenserfahrungen sind. Weinberls Wunsch, das Verfluchte-Kerl-Bewußtsein zu erringen, entspringt der Leere und Öde seines Berufes; alles, was er sagt, ist an seine persönliche Situation gebunden und von ihr abhängig. Auch Christopherl geht in den Erfahrungen seiner Lehrzeit auf, und alles, was er sagt, geht daraus hervor. Wenn beide die gleichen Worte gebrauchen, so verstehen sie sie verschieden aus der Bedingtheit, Beschränktheit ihres Standes, ihrer Existenz. Zwischen ihnen herrscht nicht nur der Zwiespalt zweier verschiedener Ansichten, sondern der zweier verschiedener sozialer Existenzen.

Lukacs sagt in seiner Soziologie des modernen Dramas: Im modernen Drama "kommen die Menschen nicht nur als Menschen

vor, sondern als Repräsentanten bestimmter sozialer Lagen. Darum also, je stärker ihr Handeln aus nur seelischen, nur charakterhaften Motiven folgt und nicht zurückgeführt wird darauf, daß sie der sozialen oder sonstigen Lage wegen das Leben so sehen müssen, wie sie es sehen und deshalb so handeln müssen, wie sie handeln: um so weniger allgemein ist der Fall, um so mehr bleibt er nur ein Fall und kommt um sein Dramatisches." ¹³⁾ Die "Notwendigkeit der Verhältnisse" ¹⁴⁾ zeigt sich an Weinberls, des Ladendieners Sehnsucht nach dem Verfluchte-Kerl-Bewußtsein, seinem Wunsch auszubrechen, etwas Abenteuerliches zu erleben, sie zeigt sich auch am Verhalten Christopherls, des Lehrbuben, dessen Leidenschaft das G'wölbzusperren ist, der seinem Vorgesetzten in allem gehorcht, aber keine Verantwortung tragen will. Die Auseinandersetzung geht nicht wie bei Oxenford um den Entschluß, in die Stadt zu fahren, also um etwas Äußerliches, das zufällig an die Personen herantritt. Dieses handlungsgebundene Moment erledigt sich mühelos. Sobald die Idee, sich einen Jux zu machen, auftaucht, sind Weinberl und Christopherl einig. Zur Grundlage der dramatischen Auseinandersetzung dienen die "soziale Lage", die "Notwendigkeit der Verhältnisse". Die Spannung bei Nestroy entsteht dadurch, daß der Auftritt einen doppelten Boden hat, daß Einigkeit in der Handlungssache und Uneinigkeit der Personen in den Weltansichten nebeneinander stehen. Gerade die Uneinigkeit im Grundsätzlichen, Existentiellen ermöglicht einen dramatischen Kontakt zwischen den Personen. Jede Replik trifft den Partner, absichtlich oder unabsichtlich, an einer verwundbaren Stelle und lockt eine Antwort aus ihm heraus, die seine Weltsicht spiegelt, indem sie gleichzeitig die des Partners verzerrt. Die Selbstverteidigung, ja nur die Selbstäußerung einer Person stellt notwendig einen Angriff auf die Existenz der andern dar, fordert sie, die ganz in sich befangen ist, heraus. So reden die Partner aneinander vorbei und treiben einander doch zur existentiellen Selbstdarstellung.

Weinberl spricht von seinem Wunsch nach dem Verfluchte-Kerl-Bewußtsein; Christopherl spricht nur vom Schopfbeuteln und seinen Erfahrungen in der Handlung. Insofern sind beide voneinander entfernt. Trotzdem kommt ein Dialog zustande. Christopherls Bemerkung "So beuteln's Ihnen selber den Schopf" zielt aggressiv auf Weinberl, spiegelt zugleich seine Gleichgültigkeit gegen Weinberls Wünsche, seine Selbstbefangenheit, schließlich weckt sie in Weinberl die Idee, in die Stadt zu fahren. Der Jux ist ein Selbstschopfbeutler. Die schnelle Übereinstimmung der beiden darin, daß sie den Laden schließen wollen, macht den Zwiespalt zwischen dem sentimentalischen Kommis und dem verantwortungsfreien Lehrlingen um so deutlicher.

Die Handlung, um die es bei Oxenford allein geht, wird zur Nebensache. Im Mittelpunkt steht die Auseinandersetzung der Gestalten in ihrer sozialen Bedingtheit. Die Abhängigkeit der Personen von ihrer gesellschaftlichen Stellung wird dargetan. Die Szene hebt sich zu einer Kritik dieser Abhängigkeit. Nicht nur die Unfreiheit, das Elend der einen Person Weinberls, des einen Standes wird erkannt und angegriffen. Was Kraus sagt, trifft hier zu: Nestroys Satire nimmt den Weg in die Menschheit: "Der Diener ist Sklav' des Herrn, der Herr Sklav' des Geschäfts. Erhaben ist die zweite Sklaverei, aber so biglem (sparsam, arm) mit Genuß begabt als wie die erste." Die Unfreiheit, die Armut des Menschen wird in diesen zwei Sätzen hingeworfen. Nestroy wird aber zu mehr als zum "Anwalt seiner eigenen Beredsamkeit" (Kraus). Die Sätze, die weit über die Possenhandlung hinausgehen, sind gerade an die Handlung, an die Situation des verzweifelten Handlungsgehilfen gebunden. Aus der Menschheit kehren sie zu dem Stand, zum Handlungsgehilfen zurück.

In "Patrician and Parvenu" von John Poole, der Vorlage zu "Liebesgeschichten und Heiratssachen" heißt es:
Ruby : Shall I order your luggage, sir?
Frank: That is all I have. (Walks up the stage with Percy)

Ruby : (Looks contemptuously at the portmanteau) All!
I shall look after this customer ! I have had
captain the Honourable Augustus Fitzmoonshine
in my house these five weeks, and haven't yet
seen the volour of his money. (Calls as he goes
off) Here, boots, ostler, Chambermaid, come and
help me to carry the gentleman's luggage up to
No. 9. (Exit R.) ¹⁵⁾

Bei Nestroy heißt dasselbe:

Wirt : (zu Buchner, auf den Hausknecht zeigend, der einen Mantelsack trägt). Der Hausknecht wird gleich die andere Bagage von Euer Gnaden heraufbringen.

Buchner: Das is schon meine ganze Bagage!

Wirt : In dem Felleisen da? (Zum Hausknecht) Seppel, da wird nur ein Hofzimmer aufg'sperrt." ¹⁶⁾

Ruby redet nur; Nestroys Wirt handelt, indem er redet.
Ruby redet hinter dem Rücken seines Partners, Nestroys
Wirt redet im Angesicht seines Partners; er ist wirklich mit ihm verbunden.

Ruby treibt grundlos, geradezu zu seinem eigenen Schaden, überhaupt nicht in Übereinstimmung mit seinem Beruf, Spott mit einem Gast. Nebels Wirt ist sachlich, er tut alles im Sinne des Geschäfts. Ruby versucht, seinem Gast einen Hieb zu versetzen; er trifft ihn nicht, da der Gast sich schon abgewandt hat. Nestroys Wirt versetzt Buchner wirklich einen Hieb! Gerade weil er ganz sachlich ist, ganz aus seiner Existenz heraus spricht, trifft er ihn, ohne daß er sich bewußt darum bemühte.

Ruby setzt dem Vorfall, seiner Lage ein paar zusätzliche Worte auf. Nestroys Wirt steht ganz in der Beschränkung durch seine Umgebung, seine Stellung, seinen Beruf. Ruby ist ein schwatzhafter Mann. Nestroys Wirt dagegen mit seinem übergroßen Geschäftsinteresse, seinem Respekt vor Äußerlichkeiten wie dem Gepäck, seiner Herablassung gegen-

über einem Gast mit (vermutlich) wenig Geld zeigt die ganze Abhängigkeit des Menschen von seinen sozialen Beziehungen. Ruby bringt nur die üblichen Klischees vor, Nestroys Wirt stellt sich auf konkrete Beziehungen ein.

Wir wollen einige Abschnitte aus einem Demonstrationsauftritt bei Poole und bei Nestroy vergleichen.

Moonshine sagt bei Poole:

Moonshine: (Aside) The truth must out, so there's nothing but a bold face! - Ruby, to be plain with you, the reason why, as yet, you have not seen a shilling of my money is that I have not a shilling to shew you!" 17)

Nebel sagt dagegen bei Nestroy:

Nebel: (für sich) Die Wahrheit dringt doch am Ende immer siegreich durch, ich will ihr diesen Triumph gönnen und in Ermangelung eines andern Auswegs einmal aufrichtig sein. (Zum Wirt) Freund, Sie sagen, daß Sie noch keinen Zwanziger von mir gesehen haben. Da sind Sie in meiner Lag', ich seh' auch keinen, weil ich - wozu so einen Mann täuschen? - weil ich keinen hab'. 18)

Moonshine legt, als er sieht, daß er ertappt ist, unumwunden ein Schuldbekenntnis ab. Nebels Verhalten ist weitaus komplexer. Er klopft dem Wirt geradezu wie einem Partner gemeinsamer Erkenntnis auf die Schulter. Seine eigene Schlappe betrachtet er aus einem Abstand als ein Phänomen, das ihn kaum betrifft. Aus der Tatsache, daß er ertappt ist, daß er bekennen muß, wird in seiner Rhetorik der "Triumph der Wahrheit", und im gleichen Moment, da ihm, wie er sagt, kein anderer Ausweg als die Wahrheit bleibt, lügt er, er nennt den Wirt "Freund" und einen Mann, den man nicht täuschen kann, obwohl er es lange genug getan hat. Nebel entzieht sich dem Wirt, dem er sich scheinbar ausliefert, durch die rhetorische Form seines Geständnisses. Er verbündet sich mit ihm gegen das eigene Mißgeschick, setzt

ihn, dem er ausgeliefert ist, unter Druck. Seine Mitteilung verwandelt sich in einen Angriff auf den Wirt. Schon im Satzbau zeigt sich der verschiedene Charakter der Reden Nebels und Moonshines: Nebel setzt mehrmals neu an, unterbricht sich, geht die Sache und seinen Partner von verschiedenen Seiten an; allein im Satzbau drückt sich seine Dynamik, seine Intensität und Zielstrebigkeit aus. Moonshines Rede an Ruby dagegen besteht aus einem langen, glatten, abgerundeten Satz, der auf nichts besonderen Nachdruck legt.

An anderer Stelle sagt Moonshine:

Moonshine: And sink my vessel, when, after a stormy voyage, I have steered her to within sight of the land of Fortune! Would you ruin your own flesh and blood?

Ruby : What do you mean?

Moonshine: Considering that, at present, the trust is all on my side, I didn't see what you have to risk by it." 19)

Bei Nestroy heißt es:

Nebel: ... Sie sprechen arrestierlich, ich glaub' aber nicht, daß Sie so streng gegen einen Menschen vorgehen werden, der gewissermaßen durch die Bande des Blutes mit Ihnen verknüpft ist.

Wirt : Er wird doch nicht ein Verwandter von mir sein wollen.

Nebel: Die Umstände zwingen mich dazu. Denken Sie zurück an mehr als dreißig Jahre?

Wirt : O, ich hab' a sehr gut's Gedächtnis, mir kann man nix weismachen." 20)

Bei Poole dient der Dialog nur zur Vermittlung des Stoffes. Auf Moonshines Ankündigung, daß er Rubys Fleisch und Blut sei, fragt Ruby verdutzt: What do you mean? Bei Nestroy fragt der Wirt gezielt und zweckmäßig: Er wird doch nicht ein Verwandter von mir sein wollen? Moonshine antwortet

auf Rubys Frage mit der Gegenfrage, ob er ihm trauen dürfe, einer überflüssigen Frage, die nur dazu da ist, Rubys witzige Antwort zu ermöglichen. Der Witz Rubys ist gesucht, Zutrauen zu Ruby zu fassen, wäre für Moonshine tatsächlich ein Wagnis, denn er muß fürchten zu erleiden, was er sonst andern antut. Rubys Witz trifft die Sache nicht und erhellt sie nicht. Auch Moonshines Vergleich vom sinkenden Schiff hat keine sachliche Substanz; das Gespräch soll damit etwas herausgeputzt werden. Bei Nestroy geht es nur um die Sache, um nichts anderes, und sie wird getroffen, weil die Personen einander treffen. Auf die Frage des Wirts: "Er wird doch nicht ein Verwandter von mir sein wollen?" antwortet Nebel schlagfertig, genau, hart und dennoch wie nebenher, daß ihn die Umstände dazu bestimmen. Er antwortet genau auf die Frage und zugleich gibt er seiner Antwort eine überraschende Spitze; sie wird zu einem Angriff auf den Wirt und färbt auch auf die folgende Frage an den Wirt ab, die eigentlich neutral ist: "Denken Sie zurück an mehr als dreißig Jahre?" Der Wirt hat bei Nestroy keine Gelegenheit, einen oberflächlichen Witz zu machen. Er ist tief getroffen, er stellt sich sofort auf seine Verteidigung ein, denn er hat ein schlechtes Gewissen. Statt auf eine Frage zu antworten, antwortet er wie auf eine Beschuldigung.

Nebel und der Wirt suchen beide nicht Stück für Stück eine bestimmte Angelegenheit zu klären wie Ruby und Moonshine, sondern sie treten einander mit Weltansichten gegenüber: Nebel, der kein Recht, keine Wahrheit anerkennt, der inmitten seiner Schwindeleien dennoch die Wahrheit spricht, der Wirt, der sein gutes Recht beansprucht, innerlich aber seines Rechtes und seiner selbst nicht sicher ist, so stehen sie sich als Partner und Gegner gegenüber. Keiner stellt sich auf die Existenzform des andern ein, keiner erfaßt sie. Weil jeder in sich befangen ist, spricht er nur sich selbst aus, bezieht auch alles auf sich selbst und fühlt sich, auch wo es nicht beabsichtigt ist, angegriffen. Nicht die packende Erörterung von gegensätzlichen Meinungen und

Standpunkten in Hin- und Herreden ist dramatisch, sondern die Unvereinbarkeit von Existenzformen, von Weltansichten. Damit ein Vorgang dramatisch wird, darf der Sprecher weder nur sich selbst, noch nur die Sache ausdrücken, um die es geht, wie bei Poole, sondern muß die Sache zu sich selber, sich selber zur Sache machen wie Nebel und der Wirt. Die Person bei Nestroy hat einen Punkt gefunden, von dem aus ihr die ganze Welt erklärbar und beherrschbar erscheint.

8) Die Einheit der Stücke.

Lukacs hat in der Soziologie des modernen Dramas auf die ununterbrochene Auseinandersetzung aller Personen untereinander hingewiesen. Wie wir bei der Betrachtung der Personen gesehen haben, bestimmt bei Nestroy der dauernde Versuch des einen, über den andern die Oberhand zu gewinnen, die Verhältnisse der Personen. Da, wie Lukacs sagt "das Lebensgefühl, auf dessen Grundlage die ganze Persönlichkeit eines Menschen ganz ausgefüllt wird zu einem andern" ²¹⁾ erlischt oder abnimmt, "müssen aus dem Drama jene Gestalten (Diener, Vertraute usw.) verschwinden, deren seelische Rolle auf dieses Gefühl gegründet ist" ²²⁾. Jede Person will sich selbst geltend machen. So muß es zu dauernden Zusammenstößen kommen. Lukacs arbeitet das als typisch für das neuere Drama heraus. Und gerade Nestroy, Erbe einer jahrhundertealten Überlieferung, erweist sich in diesem Punkt als ein Vertreter dieses modernen Dramas, denn bei ihm, wie weder bei Bäuerle, noch Gleich, noch Meisl noch bei Raimund erscheint das Hauptthema: "Daß das Geltendmachen der Persönlichkeit nicht denkbar ist ohne die Unterdrückung der Persönlichkeit des andern, deren Bewahrung wiederum unerbittlich die Vernichtung der ersteren zu bedeuten hätte" ²³⁾.

Lukacs' Begriff von der Persönlichkeit, der nicht definiert wird, mag eher auf Schillers Personen als auf die Personen Nestroys zutreffen; Nestroys Personen fehlt vor allem die

Selbstverantwortlichkeit, die alle Persönlichkeit auszeichnet. Die Tatsache aber der dauernden Unterdrückung trifft für die Personenverbindung bei Nestroy ebenso zu wie bei jedem andern modernen Dramatiker, bei Nestroy sogar mit besonderer Konsequenz.

In Nestroys Dialog fordern die Personen einander heraus, verführen und verletzen einander, sie nötigen einander und werden genötigt. Die Änderungen, die Nestroy im Vergleich zur Vorlage an den Charakteren vorgenommen hat, werden bestimmt von der Verführbarkeit und der Nötigung, der sie ausgesetzt sind.

Bei Oxenford ist Cutaway (Sonders) reich. Cotton (Zangler) verweigert ihm seine Tochter nur, solange er von diesem Reichtum nichts weiß. Cutaway hätte es also nicht nötig, Harriet (Marie) zu entführen. Sonders dagegen ist zur Entführung Maries genötigt, er verfügt über kein Geld, er hat nur eine Erbschaft in Aussicht. Nestroy verstärkt den Umstand, daß Sonders unter Druck handelt, durch die Veränderung der Charaktere: Cotton ist ein komischer Kauz, Zangler ein kühler Rechner. Cutaway ist ein selbstbewußter schneidiger junger Mann, Sonders ist ängstlich und schüchtern. Harriet, die entführt wird, ist bei Oxenford eine erwachsene junge Dame, Marie ist zaghaft, unmündig; sie sagt zu einem Kuß, zu einer Entführung, zum Stelldichein in einer Gartenlaube nur immer: "es schickt sich nicht."

Mrs. Stitchley (Madame Knorr) ist nur eine bescheidene Schneiderin. Madame Knorr ist eine abenteuerlustige Dame, die, obwohl sie Braut ist, sich von Christopherl ausgiebig die Cour schneiden läßt und kokett darauf eingeht. Mrs. Brown (Frau von Fischer) ist blind heiratswütig, Frau von Fischer ist durchtriebener, mit einem Zug ins Intrigante. Christopherl ist gegen den ängstlichen, schwachen Mizzle keck, unternehmend und verantwortungslos; er verschanzt sich hinter Weinberl. Bolt (Weinberl) schließlich ist ein dreister Bursche; Weinberl ist eine Figur voller

starker Widersprüche, wie wir oben sahen.

In "Liebesgeschichten und Heiratssachen" sind die Charaktere von Alfred und Ulrike denen aus der Vorlage ähnlich, alle andern sind verändert. Sir Osbaldiston ist bei Poole ein vornehmer steifer englischer Lord; Marchesè Vincelli wirkt mit seinen Vornehmheiten überdreht und albern. Fanny und Lucia sind auch in der Vorlage frech; Nestroy verschärft diesen Zug bedeutend. Die größten Veränderungen erfahren Nebel, der ehemalige Fleischselcher Fett und Fannys Bräutigam Buchner.

Fett ist spießbürgerlicher, berechnender als Stilton. Während Stilton nur dem Irrtum aufsitzt, Moonshine sei der hohe Abkömmling, macht Fett Nebel sogleich zu seinem Vertrauten, zu seinem Helfershelfer; er bittet den hohen Sprößling, mit einer "vornehmen kleinen" Intrigue die Liebe zwischen Fanny und Buchner zu zerstören, er trägt Nebel selbst seine Tochter an, er "macht ihm die Zähne lang auf sie". Fett und Nebel sind vom gleichen Schlag, während zwischen Stilton und Moonshine immer ein gewisser Abstand erhalten bleibt. Durch die Haltlosigkeit Fetts wird der Kontakt zwischen ihm und Nebel enger, dramatisch folgenreicher. Buchner bekommt ein Angebot vom Marchese Vincelli: er soll für eine hohe Belohnung die Geliebte seines Freundes Alfred heiraten, damit sie aus dem Weg ist. Frank Neville bei Poole schlägt das ab. Buchner ist bereit. Neville ist standfest und ehrenhaft. Buchner schwankt, er ist verführbar. Dadurch spitzt sich die Auseinandersetzung zu.

Wie anfällig Buchner gegen die Verführung ist, zeigt ein kleines Beispiel. Nebel überredet ihn, den letzten Taler, obgleich er nichts verzehrt hat, als Trinkgeld dranzugeben, um beim Wirt einen großartigen Eindruck zu machen. Buchner tut es. Er weiß, daß Nebel ein Betrüger und Gauner ist und folgt dennoch seinem Rat; das heißt er läßt sich Nebels Methode aufschwätzen. Er erlaubt Nebel, als sein Diener mit zu Fett zu kommen. Das ist auch bei dem Cha-

rakter Buchners eher einsichtig als bei dem hochehrenwerten Frank Neville Pooles.

Bei Poole und Oxenford gibt es verzerrte, verbohrt, schrullenbehaftete Personen auf der einen Seite, vernünftige, einsichtige, entscheidungsmächtige auf der andern. Bei Nestroy sind zwar nicht alle Personen schrullenbehaftet und verbohrt, aber sie sind nahezu alle labil, verführbar. Gerade ihr blindes Selbstgefühl, von dem wir oben handelten, verhindert eine unbefangene Einsicht in die Lage, in der sie sich befinden, verhindert Selbstkritik, verhindert, daß sie einer Verführung, die im Augenblick etwas Reizvolles an sie heranträgt, widerstehen. Ihr unerschütterliches Selbstgefühl und die Schwäche, mit der sie dem Reiz, dem Vorteil des Augenblicks nachgeben, bedingen einander.

Bei Nestroy gibt es also nicht nur eine Person wie bei Poole, die handlungsblind im Selbstwiderspruch befangen ist, alle Personen sind es in einem gewissen Maß. Die wenigen, die ungebrochen anständig sind, sind in ihrer Bedeutung für das Stück eher eingeschränkt, wie Alfred und Ulrike.

Nie behält bei Nestroy eine Person bis zum Schluß des Stückes Recht und Übersicht, die Intrige bricht immer zusammen, ^{er}weist im zweiten Akt. Zufälle, neu hinzutretende Ereignisse verändern die Verhältnisse so, daß die Personen aus den peinlichen Verwicklungen befreit werden. Titus im "Talisman" steigt großartig auf, im zweiten Akt bricht seine Intrige zusammen, im dritten Akt, als sein reicher Erbvetter auftaucht, wird ihm wieder von allen Seiten, diesmal ohne sein intrigantes Zutun Wohlwollen entgegen gebracht.

Wo die Intrige bis ans Ende der Posse durchgehalten wird, zum Beispiel in "Karikaturen-Charivari" oder in "Nur keck", ist sie böseartig und grausam. Der Intrigant Stegreif bringt es in "Nur keck" dahin, daß ein unschuldiges, unbeteiligtes

junges Mädchen zur reichen Erbin wird. In dem Augenblick, da es feststeht, ergreift er ihre Hand, tritt vor die Tante und lügt, daß er und das Mädchen sich seit langem kennen und lieben und bekommt, obwohl das Mädchen Einspruch erhebt, den Segen der Tante, und die beiden sind verlobt, ohne daß das Mädchen weiß, wie ihm geschieht.

Wir haben wiederholt von der Verstrickung der Personen miteinander gesprochen und gesagt, daß davon die Fülle der Überraschungen und Wendungen und Möglichkeiten in der Posse abhängt. Die Personen in ihrer Verstrickung verführen einander. In "Liebesgeschichten und Heiratssachen" korrumpieren Nebel und Fett alle Personen, mit denen sie zusammenkommen: Buchner, Lucia, Vincelli, Fanny, den Wirt, die Wirtin, nur nicht Alfred und Ulrike. Ebenso geraten im "Jux", im "Zerrissenen" und im "Talisman" alle Personen auf die schiefe Bahn; sogar die unschuldigen Mädchen Salome und Kathi werden von der allgemeinen Verwirrung, vor allem der Verlogenheit erfaßt. Der "Jux", der "Talisman" und der "Zerrissene" gehören deshalb zu den besten Possen Nestroys. Alle Personen werden verführt, Unrecht, etwas Unerlaubtes zu tun; sie werden aneinander und sich selbst gegenüber schuldig. Die Unzulänglichkeit und Verdorbenheit einer Person ist in der Unzulänglichkeit und Verdorbenheit aller aufgehoben. An allen Personen erscheint die Gewalt der Verhältnisse, keine ist nur aus eigenem Antrieb niederträchtig und verlogen. Sie wird getrieben, indem sie die andern treibt, sie ist Betrüger und Betrogener zugleich.

Betrug und Verführbarkeit bilden ein Handlungsconcetto entsprechend der concettistischen Technik, die wir im Dialog beobachtet haben. Nebel und Alfred geben sich für etwas anderes aus, als sie sind. Fett möchte gern ein vornehmer Mann sein. Der Marchese Vincelli ist vornehm, übertreibt aber schauerlich. Fanny läßt sich zu einem Betrug verführen. Buchner fällt auf Fannys Betrug herein und ist ihretwegen selbst zu einem Betrug bereit. Die Wirtin

schießt Nebel hinter dem Rücken ihres Mannes Geld vor, der Wirt macht bei dem Betrug Nebels mit usw. Selbstgefühl und Verführbarkeit, wie wir sie dargelegt haben, sind die Momente, durch die Nestroys Personen sich von denen der Vorlagen unterscheiden. Das Handlungsgerüst wird übernommen. Aber Nestroy verleiht ihm eine erhöhte dramatische Energie durch die handlungsenthobene Demonstration der Personen in ihrem Selbstwiderspruch. Der Zusammenstoß der konfliktgebundenen Zweckmäßigkeit innerhalb der Handlungsschablone mit der blinden, ziel- und zwecklosen Demonstration bewirkt die dramatische Lebendigkeit der Stücke Nestroys. Die Zweckmäßigkeit bewirkt Bewegung, die demonstrative Blindheit ist ein Zustand, beide durchdringen einander, und es entsteht in Nestroys Possen die Einheit von vordergründiger Handlung und hintergründiger Widerlegung der Handlung. Eins bildet den Widerstand des andern. Wenn in dieser Einheit die Zweckmäßigkeit der äußeren Handlung fehlte, so blieben nur Aphorismen übrig. Ohne die handlungsblinde Demonstration bliebe leeres Handeln, das sich in sich selbst aufzehrt, die Kolportage. In der Einheit beider entsteht erst ein lebendiger, sinnvoller Augenblick auf der Bühne und zugleich geht eben dieser Augenblick über die Enge der Szene hinaus. Die schablonenhafte Handlung könnte man also nicht beiseite lassen, oder sich anders denken oder nur als Nebensache der Posse abtun, ohne gegen den Geist der Posse zu verstoßen, denn sie wird von der Posse gebraucht und zugleich von ihr selbst wieder abgestoßen.

Nach Lukacs' in vielem zutreffender Unterscheidung von Drama und Theater ist das Drama "didaktisch und tendenziös" ²⁴⁾, das Theater "lediglich Amusement" ²⁵⁾. "Die Vereinigung der beiden konnte derart nicht einander steigernd sein, vermochte nicht eine neue, die Objekte und Inhalte der Gefühle vollständig umgestaltende, deren Wesenheit aber bewahrende Einheit hervorzubringen" ²⁶⁾. Die Gründe für diese Trennung sieht Lukacs im "Mangel des Feierlichen" ²⁷⁾. "Das moderne städtische Leben arbeitet

stark jeder Art Feierlichem entgegen" 28). Ferner besteht nach ihm keine Gemeinsamkeit mehr zwischen Publikum und Autor: "Man vermochte im XIX. Jahrhundert eine neue Richtung der bildenden Künste dem Publikum nur in schweren Kämpfen zu oktroyieren" 29). Der "Intellektualisierungsprozeß" des modernen Lebens erschwert nach Lukacs "den unmittelbar sinnlichen Ausdruck", auf den das Drama angewiesen ist, den es hat, sofern es mit dem Theater verwachsen ist.

Was Lukacs als Grund für die Trennung von modernem Drama und Theater anführt, das scheint Nestroy nicht zu betreffen, das stellt seinem Schaffen jedenfalls keine Hindernisse in den Weg. Der Mangel des Feierlichen kommt Nestroys Posse gerade entgegen. Nestroy wollte seinem Publikum nichts neues aufzwingen; er stand in der Tradition und war seinem Publikum, auch, wenn er ihm Befremdliches vortrug, immer nah. Der Intellektualisierungsprozeß geht nicht spurlos an ihm vorüber, dennoch erreicht Nestroy in seinem Drama "sinnlichen Ausdruck". Nestroy nutzt die Vorteile des vollendeten "reinen Amusements", des reinen Theaters seiner Vorlagen, er bleibt in der Welt des reinen Amusements und geht gleichzeitig weit über sie hinaus. Nestroy ist der einzige große moderne Dramatiker, der mit dem Theater (im Sinne Lukacs') verwachsen ist.

Dieses Paradox soll an der "Freiheit in Krähwinkel", dem Stück, das Nestroy für sein bestes hielt, verdeutlicht werden. Nestroys Gedankengänge entwickeln sich scheinbar widerspruchsvoll, in Wahrheit stufenartig.

Die "Freiheit in Krähwinkel" ist auf dem Höhepunkt der Revolution 1848 in Wien aufgeführt worden. Es geht um die Freiheit. Nestroys Stück feiert die ausbrechende Revolution und verurteilt das verjagte System Metternichs. Der Held des Stückes, Ultra, erklärt in seinem Monolog: "Recht und Freiheit sind ein paar bedeutungsvolle Worte, aber nur in der einfachen Zahl unendlich groß, drum hat man sie uns

auch immer nur in der wertlosen vielfachen Zahl gegeben." Er zählt die Freiheiten im einzelnen auf: "Marktfreiheit", "Maskenfreiheit", "Freiheit in die Kaffeehäuser", "Billardfreiheit", "Wir haben sogar Gedankenfreiheit g'habt, insofern wir die Gedanken bei uns behalten haben." ... "Mit einem Wort, wir haben eine Menge Freiheiten gehabt, aber von Freiheit keine Spur." ³⁰⁾ Das ist als Loblied der ungeteilten Freiheit ernst gemeint. Als dann aber die errungene Freiheit von demselben Ultra verkündet wird, besteht sie auch wieder nur aus vielen Freiheiten: "Ich verkünde für Krähwinkel Rede-, Preß- und sonstige Freiheit; Gleichgültigkeit aller Stände; offene Mündlichkeit; freie Wahlen nach vorhergegangener Stimmung; eine unendlich breite Basis, welche sich erst nach und nach auch in die Länge ziehen wird, und zur Vermeidung aller diesfälligen Streitigkeiten gar kein System." ³¹⁾

Nestroy hätte blind sein müssen, wenn er verkannt hätte, was nach dem Vormärz, einer "Zeit beispielloser Hartherzigkeit, in der die Reichen sich gewöhnten, die grauenvolle Armut, die ihren Wohlstand umgab, zu übersehen" ³²⁾, Rede-, Preß- und Wahlfreiheit bedeuten mußten, und er feiert sie; zugleich drückt sich - und das auf dem Höhepunkt der Revolution- ein tiefes Mißtrauen gegen die Möglichkeit der ungeteilten Freiheit, der Freiheit überhaupt, aus. Besonders deutlich wird das Mißtrauen angesichts der Auffassungen, die verschiedene Personen von der Freiheit äußern:

Frau von Schnabelbeiß: Ach, die Politik! Die ledige Politik!
Walpurga : Ich hör' gar kein anders Wort zu Haus.
Frau Pemperl : D' Politik ließ' ich noch angehn, aber die Freiheit!
Adele (entzückt) : Es ist etwas Herrliches um die Freiheit.
Frau von Schnabelbeiß: Ob du schweigen wirst!? Du weißt gar nicht, was das ist.

- Sperling : Als Poet hab' ich nichts gegen die Freiheit, sie gewährt den Dichtern ein weites Feld zur Tummlung ihrer Pegasusse.
- Reakzerl : Der Staatsmann muß sie unbedingt verdammen; denn alles faselt jetzt schon von Menschenrechten, der subalterne Beamte sogar wagt Äußerungen, wenn er sich malträtiert fühlt.
- Frau Pemperl : Die Freiheit is einmal das, was die Männer ruiniert.
- Frau Schabenfellner : Wie die s' benutzen! Wer kann ihnen nachgehn auf jeder Wacht? 's Nachhauskommen haben sie sich ganz abg' wöhnt.
- Frau Pemperl : Heute haben s' a Sitzung, morgen a Katzenmusik, den andern Tag ein Verbrüderungsfest; und so oft ich den meinigen ans Herz drucken will, sagt er, er muß patrouillieren gehn. ³³⁾

Ultra verkündet am Schluß: "Die Reaktion ist ein Gespenst, aber Gespenster gibt es bekanntlich nur für den Furchtsamen; drum sich nicht fürchten davor, denn gibt's gar keine Reaktion!" ³⁴⁾ Aber in Ultra und den andern Personen steckt das Gespenst längst als Wirklichkeit. Durch ihre praktische Einstellung zur Freiheit widerlegen die Personen sich selbst, das heißt ihre Theorie.

Wir sahen immer wieder, wie Nestroys Personen im Dialog, in der ganzen Handlung sich selbst widerlegten, wie der Prozeß des Stückes ihre Sicherheit in der gesellschaftlichen Konvention fragwürdig machte.

Nestroy springt bewußt bei der Darstellung eines Begriffs, eines gesellschaftlichen Zustandes aus der schematisch starren Eindeutigkeit heraus. Niemals vertritt er tendenziös einen Wert. Er zeigt im Gegenteil, wie ein Wert, in

unserm Stück die Freiheit, sobald er zum Gebrauchsartikel wird, sich selbst aufhebt. Gerade dadurch, daß Nestroy einen Wert als nicht eindeutig oder endgültig vorführt, erhält er ihn als Begriff lebendig, bewahrt er ihn vor der Erstarrung in Tendenz.

ZUSAMMENFASSUNG

Wir gingen in unserer Untersuchung vom Begriff der Spannung aus. Um nicht dem zu verfallen, was Karl Popper als essentialistische Methode verwirft ¹⁾, haben wir keine Definition der Spannung vorausgeschickt und im Lauf der Untersuchung auch keine abstrakte Definition erarbeitet. Uns genügte die negative beschreibende Bestimmung Auerbachs, der "das Aufkommen einer drückenden Spannung" ²⁾ durch ein poetisches Verfahren verhindert sah, in dem "ausgeformte, gleichmäßig belichtete, ort- und zeitbestimmte, lückenlos im Vordergrund miteinander verbundene Erscheinungen" ³⁾ hervorgebracht werden.

Wir beobachteten die Spannung in Nestroys Sprache, im Dialog und im Handlungsaufbau. Sie wird in allen drei Bereichen des Dramas mit derselben Technik erzeugt. Alle unsere Beobachtungen führen auf das Phänomen einer bewußt gestalteten Brüchigkeit zu.

Die Sprache erhält durch den Mangel an Konjunktionen ⁴⁾, durch das Weglassen der Zwischenglieder Tempo, Schärfe und vor allem sinnliche Intensität. Die einzelnen Hauptsätze, die syntaktischen Einzelglieder bekommen starkes Gewicht, treten deutlich hervor, setzen sich scharf voneinander ab und sperren sich gegeneinander.

Der Dialog kämpft nichts bis aufs letzte aus, er bricht immer wieder ab, er läßt die Auseinandersetzung in der Schwebe.

Dieser Befund der Sprache und des Dialogs kehrt in der Handlungsführung wieder. In Nestroys großer Personenfülle und -verwicklung wird jede Person durch ein besonderes individuelles Handlungsinteresse selbständig und aktiv. Jede Person wird zu einer selbständigen dramatischen, sinnlichen Gestalt ⁵⁾. Auch die Linie einer Handlung wird durchbrochen, und zwar durch konfliktfremde

Personen, durch Sprengstücke anderer Handlungen.

In der spannungsvollen Auseinandersetzung der Teile erhält Nestroy dennoch überall die Einheit: In der Sprache durch seine besondere Art der Metapher, in der alle Bildvorstellungen sich gegenseitig verwandeln. Im Dialog durch seinen Konzeptismus. In der Handlung durch das konzeptistisch immer wiederkehrende Selbstgefühl, das Verführbarkeit, Angst, Blindheit bedingt.

Die Einmaligkeit und Neuartigkeit der Spannung bei Nestroy ergibt sich in der Auseinandersetzung mit dem Klischee der Posse. Die Posse war, als Nestroy ihr Erbe übernahm, in Sprache, Dialog und Handlung zum Klischee erstarrt. Die Stofffülle, die Nestroy der Posse neu gewann, das dadurch entstehende Handlungstempo, die Vielzahl und Dichte der Konfliktsituationen boten die Voraussetzungen für die Überwindung des Klischees. Hegel dazu: "Überhaupt aber ist die Erfindung der Situation ein wichtiger Punkt, der denn auch den Künstlern gewöhnlich große Not zu machen pflegt. Besonders hört man heutzutage die häufige Klage über die Schwierigkeit, die rechten Stoffe zu finden, aus denen die Umstände und Situationen zu entnehmen wären" ⁶⁾.

Nestroy nähert sich in der Sprache, wie wir gesehen haben, dem zu behandelnden Gegenstand mit einer gewissen Umständlichkeit, auf Umwegen; gerade dadurch erreicht er ihn. Aus einer scheinbaren Sachferne im Dialog bringt er gerade die dialogische Auseinandersetzung, die Sache, um die es wirklich geht, hervor.

Aus der Fülle der Handlung, aus der Personenverflechtung, die bei Nestroy stärker ist als bei seinen Vorgängern, brechen die Personen in der Demonstration aus. Die beiden scheinbar gegensätzlichen Momente, Handlungsverwicklung und demonstrative Ungebundenheit, bedingen einander.

An Titus (im Dialog), an Nebel (in der Handlung) erwies sich die Abhängigkeit der Träger der Demonstration von dem Partner und ihren handlungsbedingten Umständen.

Aus dem temporeichen, geradezu reißenden Ablauf der Handlung fällt die Demonstration heraus, aber gerade sie bewirkt die Vertiefung der Handlung in einem dramatischen Prozeß, in dem Handlung und Demonstration voneinander abhängig und durcheinander verwandelt werden.

Gerade dadurch, daß das Possenklischee durchbrochen wird, daß es als Klischee durchschaubar gemacht und entlarvt wird, behält es seine Gültigkeit, seinen Wert als Voraussetzung und Ausgangspunkt aller Bewegung innerhalb der Stücke.

Nestroy kritisiert das vorgefundene Klischee, wie er die Gesellschaft kritisiert, in der er lebt. Seine Kritik aber ist immer zugleich Selbstkritik. Er ist nie auf eine Wahrheit oder Aussage festgelegt. Er stellt Wahrheit dar als Entwicklung selbstkritischer Kritik ⁷⁾. Die Bedingung dafür ist Nestroys Freiheit sich selbst und seinem Gegenstand gegenüber. Wir haben dargelegt, daß er im Ausdruck fest zupackt, aber leicht und fast im selben Augenblick seinen Gegenstand wieder fahren läßt, daß er ihn im Griff hat dadurch, daß er ihn gleichgültig behandelt ⁸⁾. Die Freiheit steht hinter der Brüchigkeit in Sprache, Dialog und Handlung. Durch sie kommt es nicht zu der Ausformung aller Teile, sondern zu ihrer Auseinandersetzung, durch sie kommt es zur besonderen Spannung bei Nestroy.

Auf die Vorbedingung der Freiheit des schöpferischen Menschen hat Wilhelm Emrich in ganz anderem Zusammenhang hingewiesen ⁹⁾. Nach Emrich gelangt weder der ans Ziel, der auf seinen starren Willen pocht und ihn mit Gewalt durchsetzen will, noch derjenige, der "in sich befangen" ist. Nestroys Freiheit vermeidet beide Gefahren in einem poetischen Verfahren, in dem die technische und geistige Souveränität eins sind.

ANMERKUNGEN

Nestroy wird zitiert nach: "JOHANN NESTROY SÄMTLICHE WERKE" herausgegeben von Fritz Brukner und Otto Rommel, Wien 1924ff. zitiert als S. W. Der Textvergleich mit den "Gesammelten Werken", Wien 1948/49, einer Auswahl von Rommel, ergibt für unsere Zitate nichts Neues.

Vorwort

- 1) Erich Auerbach, Mimesis, 2. verb. und erw. Auflage, Bern 1959, S. 501.
- 2) Auerbach, a. a. O., S. 7.
- 3) Auerbach, a. a. O., S. 6.
- 4) Emil Staiger, Grundbegriffe der Poetik, 2. Aufl. Zürich, 1956, S. 161.
- 5) Käte Hamburger, Die Logik der Dichtung, Stuttgart 1957, S. 124.

Überblick über die Geschichte der Beurteilung Nestroys.

- 1) Vgl. die Besprechung des "Unbedeutenden" in der WIENER THEATERZEITUNG vom 5. Mai und die Bemerkung vom 9. Mai 1846, S. W. VIII 337ff. Das Zitat S. 344.
- 2) Vgl. besonders die Anklagen im HUMORISTEN, der Zeitschrift Saphirs, des schärfsten Gegners Nestroys, vom 20. November 1843, S. W. XII 554 - 561, und vom April 1845, nach der Aufführung von "Unverhofft", S. W. 13, 599ff.
- 3) Karl Kraus, Nestroy und die Nachwelt. Zum 50. Todestag. Zitiert nach: Untergang der Welt durch Schwarze Magie, München 1960, S. 226.
- 4) Kraus, a. a. O., S. 231.
- 5) Kraus, a. a. O., S. 233.
- 6) Kraus, a. a. O., S. 234f.
- 7) Kraus, a. a. O., S. 227.
- 8) Kraus, a. a. O., S. 230.

- 9) Kraus, a. a. O., S. 229.
- 10) Kraus, a. a. O., S. 226.
- 11) Kraus, a. a. O., S. 228.
- 12) Kraus, a. a. O., S. 228.
- 13) Rommel, a. a. O., S. 110/111.
- 14) Rommel, a. a. O., S. 65.
- 15) Rommel, a. a. O., S. 65.

ERSTER TEIL

STOFF, PERSONEN, ORT UND ZEIT.

Erster Abschnitt: Der Stoff und die Personen.

- 1) Fritz Brukner, Johann Nestroys Leben und Schaffen, in: Johann Nestroy, Ausgewählte Werke, Leipzig, o. J., S. VI.
- 2) Otto Rommel, Johann Nestroy, in: Johann Nestroy, Sämtliche Werke 15. Band, Wien 1930, S. 83.
- 3) Die autoritären Personen sind Personen von Stand, Baron, Gutsbesitzer, Militär, Bürgermeister, Kapitalist, Rentner, in seltenen Fällen ein armer Handwerker.
- 4) S. W. 11, S. 11f.

Zweiter Abschnitt: Ort und Zeit.

- 5) Auf der Szene dienen als Versteck vor allem Wandschirme (Eulenspiegel III. Akt, Der Treulose I, Jux I und II, Der alte Mann mit der jungen Frau IV, Gegen Torheit gibt es kein Mittel I) und Kleiderkästen (Eulenspiegel II und II, Eine Wohnung ist zu vermieten I, Der Erbschleicher IV, Unverhofft I). Ferner ein Tisch (Affe und Bräutigam I, Haus der Temperamente I), Büsche (Eine Wohnung III, Unbedeutender I), ein Bosquett (Kampl I), eine Laube (Treuloser III, Nur Ruhe I), Mehlsäcke (Eulenspiegel IV), Maschinen (Die Anverwandten IV), ein Türvorhang (Kampl IV), das Postament einer Vase (Nur Keck IV) und sogar eine Baßgeige (Eisenbahnheiraten I).
- 6) S. W. 11, S. 151/152.

ZWEITER TEIL
DER AUFTRITT

Erster Abschnitt: Nestroys Sprache.

- 1) S. W. 11, S. 117f.
- 2) S. W. 6, S. 338. Vgl. aus Hunderten von Beispielen:
Kilian Blau im Färber: "Ich geh zum Kommandanten, ich
werd ihn rühren, ich will ganz als Zwilling reden"
(S. W. X, S. 218), Kessel in der Verwickelten Ge-
schichte: "Die Gäste beklagen sich über dich, du
wirst nachlässig im bedienen." (S. W. V, S. 531.)
- 3) S. W. 6, S. 394.
- 4) S. W. 13, S. 12.
- 5) S. W. 11, S. 26.
- 6) S. W. 8, S. 8.
- 7) S. W. 5, S. 387.
- 8) S. W. 10, S. 326.
- 9) S. W. 6, S. 43.
- 10) S. W. 14, S. 63.
- 11) S. W. 8, S. 301.
- 12) S. W. 5, S. 315.
- 13) S. W. 9, S. 316.
- 14) S. W. 12, S. 349.
- 15) S. W. 7, S. 303.
- 16) S. W. 14, S. 193.
- 17) S. W. 7, S. 138.
- 18) Talisman, Das Mädl aus der Vorstadt, Die Fahrt mit
dem Dampfwagen, Die Papiere des Teufels, Jux, Liebes-
geschichten und Heiratssachen, Eisenbahnheiraten, Hin-
über-Herüber, Der Zerrissene, Das Gewürzkrämerkleblatt,
Unverhofft, Der Unbedeutende, Heimliches Geld, heimli-
che Liebe, Theaterg'schichten, Der Holländische Bauer,
Karikaturen-Charivari, Zeitvertreib, Frühere Verhält-
nisse.
- 19) Einzig bei Feldern, Rosaura und Konrad ist es
anders, obwohl sie aktive und wichtige Personen sind.
- 20) Die beiden Nachtwandler, Das Geheimnis des grauen Hau-
ses, Der Färber und sein Zwillingsbruder, Der Erbschlei-
cher, Eulenspiegel, Die beiden Herren Söhne,

- 20) Der Schützling, Lady und Schneider, Höllenangst, Alles will den Propheten sehen, Die Freiheit in Krähwinkel, Die schlimmen Buben, Mein Freund, Zwei ewige Juden für einen, Kampl, Zu ebener Erde und erster Stock. Der alte Mann mit der jungen Frau gehört auch zu diesen Stücken, das Hochdeutsche wird von dem Baron Steinheim und Wetterhahn und von Rehfeld, dem Ehebrecher, gesprochen, aber auch von Regine, der Frau Kerns. Kern, der alte Mann, spricht Umgangssprache; schon daran zeigt sich die Brüchigkeit der Ehe.
- 21) Gegen Torheit gibt es kein Mittel, Eine Wohnung ist zu vermieten, Nur Ruhe, Nur Keck, Umsonst, Verwickelte Geschichten, Haus der Temperamente.
- 22) Nestroys Sprache ist nicht vollkommene Wiener Mundart. Man findet wenig im Schriftbild, was dem Hochdeutschen nicht entspricht. Synkope und Apokope sind häufig, aber nur eine Person, ein Hausmeister natürlich, denn die Wiener Hausmeister waren zu Nestroys Zeiten wegen ihrer Grobheit berühmt, Kajetan in der "Wohnung", bedient sich der groben, krassen Wiener Ausdrucksweise.
- Freilich kann man Nestroy nicht richtig verstehen, wenn man nicht den Wiener Tonfall im Ohr hat, wenn man nicht weiß, wie die Vokale und Konsonanten klingen, daß das "l" eher wie ein "j" ausgesprochen wird und die ihm vorangehenden Vokale dunkler färbt, daß das "sch" ein Mittellaut zwischen Dental und Palatal ist. Nicht ohne Nachhilfe verständlich sind Worte wie Balawatsch, Spadifankerl, Kranium; manches ist im Hochdeutschen ungebräuchlich, z. B. daß "nachher" "dann" bedeutet usw. Fett sagt in "Liebesgeschichten und Heiratssachen" zu seinen Dienern: "Du schaust beim Fenster hinaus und machst gleich ein unsinnig's Spektakel, wie du die Equipage kommen siehst. Und wenn er absteigt, daß nur alles wie besessen umschießt! Das steht gut, wenn ein Gast kommt." (S. W. XI, S. 418.) "Beim Fenster hinausschauen", "ein Spektakel machen", "besessen umschießen", "etwas steht gut", das sind alles dem Hochdeutschen

- 22) fremde Wendungen, die man aber ohne Schwierigkeiten verstehen kann. Fett fährt fort: "Ich wär' der Schwägerin völlig (eins von den Füllworten, wie besprochen) neidig, wenn sie's durchsetzt (der oberdeutsche Konjunktiv) beim alten Marquis. Mit meiner Tochter hätt' der junge Herr anbandeln sollen! Wer weiß, wenn ich ihm die Zähn' lang mach auf sie, ob er nicht ..." (a. a. O., S. 418f.). "Jemandem die Zähne lang machen" ist dem hochdeutschen Wortstand fremd, fremd aber ist vor allem der Ton Fetts, doch die Fremdheit wirkt sich dahin aus, daß die Personen, die einerseits sehr nah und vertraut zu sein scheinen, andererseits in einen gewissen Abstand zu uns rücken.
- 23) S. W. 5, S. 3.
- 24) S. W. 5, S. 217.
- 25) S. W. 5, S. 315.
- 26) S. W. 11, S. 3.
- 27) S. W. 12, S. 367.
- 28) S. W. 13, S. 101.
- 29) S. W. 12, S. 212.

Zweiter Abschnitt: Die äußere Form des Dialogs.

- 30) S. W. 13, S. 387 - 410.
- 31) In etwas mehr als der Hälfte, oft in zwei Dritteln aller Auftritte, die Monologe nicht mitgerechnet, stehen zwei und drei Personen auf der Bühne. In "Heimliches Geld, heimliche Liebe" sind es sogar drei Viertel aller Auftritte. Im "Unbedeutenden" sprechen 26 mal zwei Personen, 14 mal drei Personen; die übrigen 23 Auftritte sind für mehr Personen. In "Höllenangst" sind von 64 Auftritten 23 für zwei und 17 für drei Personen. In einigen Possen gibt es fast ebensoviele Auftritte für zwei wie für drei Personen; in "Zwei ewige Juden für einen" überwiegen sogar die Auftritte für drei Personen (23 gegen 18).
- 32) S. W. 10, S. 410.
- 33) S. W. 7, S. 290f.
- 34) S. W. 9, S. 337ff.

Dritter Abschnitt: Der Dialog.

35) S. W. 9, S. 319.

36) S. W. 12, S. 257ff.

37) S. W. 10, S. 309ff.

38) Das ganze Gegenteil davon bietet die Szene zwischen Käthchen und Karl aus Bäuerles "Bürgern in Wien":

"Zweite Szene: Karl, Käthchen.

Karl(fliegt auf sie zu): Geliebtes Mädchen, ich muß dich sprechen, heute kann ich nicht bloß vorbeigehen - ich habe dir Dinge von der größten Wichtigkeit zu sagen.

Käthchen: Wenn uns aber jemand sieht, du weißt, wie geheim wir unsere Liebe halten müssen - du kennst die Absichten meiner Mutter.

Karl: Meine Lage hat sich plötzlich geändert! Soeben komme ich von dem Grafen Pfahl, er ist ganz für mich eingenommen, sein Sekretär ist gestorben, ich erhalte diesen Platz und tausend Gulden Besoldung.

Käthchen: Ach, lieber Karl, das ist noch zu wenig, meine Mutter hält zu viel auf bares Vermögen und Reichtümer, als daß sie eine mäßige Besoldung und deine Talente vorziehen sollte. Der reiche Müller soll mein Mann werden, das weißt du ja!

Karl: Was hab ich denn von deinem Vater zu erwarten?

Käthchen: Der wäre leichter zu gewinnen; aber - mein Bruder ist Soldat, mein Vater will mich nicht so bald heiraten lassen. "Ich kann nicht meine beiden Kinder aus dem Hause wissen", sagte er erst neulich.

Karl: Ist das alles? Frischen Muts! Laß mich nur mit deinen Eltern sprechen, ich will sie schon für mich gewinnen. Dem Herrn Müller will ich scharf zu Leibe gehen, ein paar seiner feinen Stückchen erzählen, ich wette, daß er von dir läßt, eh er mir gegenüber wie ein entlarvter Betrüger dasteht.

Käthchen: Übereile nichts. Noch ist es nicht Zeit, laß mich erst machen.

Karl: Nun, so will ich dir alles überlassen, sag deinen Eltern nur, daß wir uns innig lieben, sag ihnen

38) "dies und noch mehr, was dir dein Herz eingibt. - Jetzt lebe wohl! (Er drückt sie an sein Herz, in diesem Augenblick tritt Redlich hervor. Beide fahren auseinander.)" -

(Das Wiener Volkstheater in seinen schönsten Stücken. Hrsg. von Gerhard Helbig, Leipzig, o. J., S. 1f.)

Karl und Kätschen beraten, was zu tun sei. Sie sind sich völlig einig. Das Gespräch bleibt nicht in der Schwebe, und nicht ein einziges Mal überschreiten Karl und Kätschen wie Dappel und Everl ihre Situation. Deswegen ist das Gespräch bei Bäuerle ohne Spannung.

39) S. W. 6, S. 596f.

40) S. W. 11, S. 125.

41) S. W. 13, S. 433ff.

42) Unübertrefflich enthüllen zwei Ausschnitte aus der Szene, in der Melchior das geflohene Liebespaar Sonders und Marie belauscht, Melchiors Blindheit und Selbstgefühl.

S. W. 11, S. 175:

"Sonders: Mache dir deshalb keine Vorwürfe, dein Vormund ist ein Tyrann.

Melchior (für sich): Was? Auf die Art sind die's doch nicht. - Unserer ihr Vormund is a G'würzkramer und der ihrer is a Tyrann. Das sind Liebende, die uns gar nix angehen." -

S. W. 11, S. 176f:

"Sonders (Melchior bemerkend): Wer spricht hier?

Melchior: Nein, nein, sind Sie ruhig - Ihnen tun wir nix.

Sonders: Er hat uns behorcht!

Melchior: Kein Gedanken!

Sonders: Was will Er also hier?

Melchior: Sie müssen wissen, sowohl Sie als das Fräulein müssen wissen, ich bin da mit mein' Herrn!

Sonders: Was geht das uns an?

Melchior: Na ja, wenn Sie die wären, die - dann ging's Ihnen wohl sehr viel an, aber wie gesagt, bei Ihnen sind es ganz andere Verhältnisse. -

Sonders: Ich glaube, Er ist betrunken." -

Fünfter Abschnitt: Die Demonstrationsszene.

43) S. W. 10, S. 407 - 412.

44) S. W. 5, S. 372.

45) S. W. 7, S. 495f.

DRITTER TEIL

AUFBAU UND FUNKTION DER HANDLUNG

- 1) John Oxenford, A day well spent, Leipsic 1839.
(in: British Theatre, The modern English comic, vol. VI,
Leipsic 1838-39.)
- 2) John Poole, Patrician and Parvenu, or Confusion worse
confoundet, Berlin 1836. (in: British Theatre, Berlin
1836-41, vol. 3.)
- 3) Oxenford, a. a. O., S. 3 - 6.
- 4) Vgl. S. W. 11, S. 378ff.
Poole a. a. O., S. 18ff.
- 5) Georg von Lukacs, Zur Soziologie des modernen Dramas,
in: Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik,
Bd. 38, Tübingen 1914, S. 312.
- 6) S. W. 11, S. 12.
- 7) Lukacs, a. a. O., S. 670/671.
- 8) Lukacs, a. a. O., S. 671.
- 9)^xLukacs, a. a. O., S. 343.
- 10) Walter Benjamin, Zur Kritik der Gewalt und andere
Aufsätze, Frankfurt a. M. 1965 (edition Suhrkamp 103),
S. 75.
- 11) Oxenford, a. a. O., S. 5f.
- 12) S. W. 11, S. 140f.
- 13) Lukacs, a. a. O., S. 332.
- 14) Lukacs, a. a. O., S. 332.
- 15) Poole, a. a. O., S. 5f.
- 16) S. W. 11, S. 363.
- 17) Poole, a. a. O., S. 10.
- 18) S. W. 11, S. 369f.
- 19) Poole, a. a. O., S. 10f.
- 20) S. W. 11, S. 371.
- ^x9a) S. W. 6, S. 311.

- 21) Lukacs, a. a. O., S. 674.
- 22) Lukacs, a. a. O., S. 679.
- 23) Lukacs, a. a. O., S. 679.
- 24) Lukacs, a. a. O., S. 308.
- 25) Lukacs, a. a. O., S. 308.
- 26) Lukacs, a. a. O., S. 308.
- 27) Lukacs, a. a. O., S. 309.
- 28) Lukacs, a. a. O., S. 309.
- 29) Lukacs, a. a. O., S. 310.
- 30) S. W. 5, S. 140f.
- 31) S. W. 5, S. 183f.
- 32) Eric Hobsbawn, Europäische Revolutionen (The Age of Revolution) Zürich 1962, S. 395.
- 33) S. W. 5, S. 185f.
- 34) S. W. 5, S. 213.

Zusammenfassung

- 1) Karl R. Popper, Die offene Gesellschaft und ihre Feinde, Band 2, Falsche Propheten, Bern 1958.
Vgl. "Der Aufstieg der orakelnden Philosophien" , 1. Kap., II S. 19ff. und 26.
- 2) Auerbach, a. a. O., S. 13.
- 3) Auerbach, a. a. O., S. 13.
- 4) Auerbach, a. a. O., S. 8.
- 5) Selbständigkeit und Sinnlichkeit einer Gestalt zeigt sich auch in der geringsten Person. Im "Treulosen" sagt z. B. ein völlig unbedeutender Knecht, nachdem er einen Befehl zur Zufriedenheit seines Herrn ausgeführt hat, bevor er abtritt zu seinem Gefährten: "Wir sind doch zwei Mordkerle, wir. " (S. W. 6, S. 276.) Mit diesem einen Satz behauptet er seine persönliche Autonomie.
- 6) Hegel, Ästhetik, ed. F. Bassenge, Berlin (Ost) 1955.
- 7) Vgl. oben S. 134.
- 8) Vgl. oben S. 106.
- 9) Vgl. Wilhelm Emrich, Geist und Widergeist. Wahrheit und Lüge der Literatur, Frankfurt/Main 1965, S. 2, 3, 4.

LITERATURVERZEICHNIS

- | | |
|--------------------------|---|
| Auerbach, Erich | Mimesis
2. verb. und erw. Auflage
Bern 1959 |
| Basil, Otto | Johann Nestroy
In Selbstzeugnissen und Bild-
dokumenten
Hamburg 1967
(rowohlts monographien, hrsg.
von Kurt Kusenberg) |
| Bruckner, Fritz | Johann Nestroys Leben und
Schaffen
In: Nestroys ausgewählte Werke
Leipzig 1910 |
| Bühmann, M. | Nestroys Parodien
Diss. Kiel 1933 |
| Chesterton, Gilbert K. | Die Verteidigung der Posse
Leipzig 1917 |
| Clemen, Wolfgang | Kommentar zu Shakespeares
Richard III.
Göttingen |
| Dshiwelegow, A. K. | Commedia dell'Arte
Berlin 1958 |
| Enzinger, Moritz | Die Entwicklung des Wiener
Theaters vom 16. bis 19. Jhd.
Schriften der Ges. für Thea-
tergeschichte 28/29, 1918 |
| Forst de Battaglia, Otto | Johann Nestroy
Abschätzer der Menschen,
Magier des Wortes
Leipzig 1939 |
| Fränkel, Eduard | Plautinisches bei Plautus
Berlin 1922 |
| Freud, Sigmund | Der Witz und seine Beziehung
zum Unbewußten
(Ges. Werke VI)
London |
| Freytag, Gustav | Technik des Dramas
1863 |
| Gregor, Josef | Wiener Szenische Kunst
1924 |
| Hamburger, Käte | Die Logik der Dichtung
Stuttgart 1957 |
| " " | Zum Strukturproblem von Epik
und Dramatik
DVS 1951 |
| Hämmerle, Alphons | Komik, Satire und Humor bei
Nestroy
Fribourg 1947 |

- Heckmann, Herbert Elemente des barocken Trauerspiels
Darmstadt 1959
- Hegel, G. W. F. Ästhetik
ed. F. Bassenge
Berlin (Ost) 1955
- Helbig, Gerhard Das Wiener Volkstheater
In: Das Wiener Volkstheater in seinen schönsten Stücken
Leipzig o. J.
S. IX - XLIV
- Hock, S. Von Raimund bis Anzengruber
(Grillparzer Jahrbuch 15)
Wien 1905
- Hoffmann, Fried Die typischen Situationen im elisabethanischen Drama
Diss. München 1955
- Holl, Karl Geschichte des deutschen Lustspiels
1923
- Höllner, Walter Zwischen Klassik und Moderne
Stuttgart 1958
- Junghans, F. Zeit im Drama
Berlin 1931
- Kierkegaard, Sören Die Wiederholung
Hamburg 1962
- Kindermann, Heinz Die Commedia dell'Arte und das Volkstheater
1938
- " " Nestroy - Revolutionär und Bürger
In: Maske und Kothurn
(Wien) Jg. 9/1963, H. 2
- Klotz, Volker Offene und geschlossene Form im Drama
München 1960
- Koch, Walter Johann Nestroy als Schauspieler
MS Diss. 2 Bde. Innsbruck 1934
- Kommerell, Max Beiträge zu einem deutschen Calderon
Bd. I (Etwas über die Kunst Calderons)
Frankfurt 1946
- Körte, Alfred Die griechische Komödie
Leipzig 1914
- Kraus, Karl Nestroy und die Nachwelt
Zum 50. Todestag
Zitiert nach: Untergang der Welt durch Schwarze Magie
München 1960

- | | |
|---------------------|--|
| Leber, Erwin | Johann Nestroy - seine Bühnen-
laufbahn
Diss. MS Wien 1927 |
| Lessing, G. E. | Hamburgische Dramaturgie
Ges. Werke, Band 6
Berlin 1954 |
| Lipps, Theodor | Komik und Humor
1898 |
| Ludwig, Karl | Raimund und Nestroy, zwei
Wiener Volksschauspieler
Diss. MS Wien 1936 |
| Lukacs, Georg | Der historische Roman
Berlin 1956 |
| " " | Zur Soziologie des modernen
Dramas
in: Archiv für Sozialwissen-
schaft und Sozialpolitik
Bd. 38, Tübingen 1914 |
| Marinowic, Walter | Der Witz bei Nestroy
Diss. Masch. Wien 1951 |
| Mautner, Franz H. | Nestroy und seine Kunst
Wien 1938 |
| Mendel, Rüdiger | Die Entwicklung des Nestroy-
Bildes
Diss. Graz 1965 |
| Nagl-Zeidler-Castle | Deutsch-Österreichische Litera-
turgeschichte |
| Olles, Emil | Zerrissenheit bei Raimund und
Nestroy
Diss. Frankfurt 1954 |
| Perger, Arnulf | Grundlagen der Dramaturgie
Graz Köln 1952 |
| Petsch, Robert | Wesen und Formen des Dramas
1945 |
| Rommel, Otto | Komik und Lustspiel-Theorie
DVJ 1943 |
| " " | Die Wiener Volkskomödie
1952 |
| " " | Die wissenschaftlichen Bemühun-
gen um die Analyse des Komi-
schen
DVJ 21, 1943 |
| " " | Die großen Figuren der Wie-
ner Volkskomödie
1946 |
| " " | Johann Nestroy. Ein Beitrag
zur Geschichte der Wiener Volks-
komik.
In: Nestroys sämtliche Werke
Bd. 15, Wien 1930 |

- Rommel, Otto Johann Nestroy, der Satiriker
auf der Altwiener Komödien-
bühne. In: Nestroys gesammel-
te Werke (Auswahl in 6 Bänden)
Bd. 1 Wien 1948
- Sittenberger, Hans Johann Nestroy
Jahrbuch der Grillparzerge-
sellschaft, 11 Jh.
Wien 1901
- Soltau, Jens Die Sprache im Drama
Germanische Studien, Heft 139
Berlin 1933
- Staiger, Emil Grundbegriffe der Poetik
2. Aufl.
Zürich 1956
- Szondi, Peter Theorie des modernen Dramas
Frankfurt 1956
- Voßler, Karl Lope de Vega und seine Zeit
München 1947
- Weigel, Hans Johann Nestroy oder:
Die Kunst und ihr Gegenstand
DER MONAT 39, Dezember 1951
- " " Johann Nestroy
Velber bei Hannover 1967
(Friedrichs Dramatiker des
Welttheaters, 27)
- Wiese, Benno von Gedanken zum Drama als Gespräch
und Handlung
Der Deutschunterricht Heft 2
1952

Lebenslauf

Klaus Roth, geboren 8. 1. 1937 in Berlin. Eingeschult 1943 in Budow, Kreis Stolp, Pommern. 1946 bis 1951 Besuch der IV. Grundschule Berlin-Britz (jetzige Fritz-Karlsen-Schule). 1951 bis 1956 Besuch der IV. OWZ Berlin-Neukölln (jetzige Ernst-Abbe-Schule). 1956 Abitur. Sommersemester 1956 bis Sommersemester 1963 Studium der Germanistik und Geschichte an der Freien Universität Berlin und der Albert-Ludwigs-Universität in Freiburg.

Zu meinen akademischen Lehrern gehören vor allem die Herren Professoren Alewyn, de Boor, Catholy, Emrich, Gruenther, Hass, Killy, Lange, Neumann (Germanistik), Berges, Kotowski, Nesselhauf, Oestreich, Schlesinger (Geschichte).

